MEMORIE STORICHE FOROGIVLIESI

ANNO 2005 VOLUME 85

DEPVTAZIONE
DI STORIA PATRIA
PER IL FRIVLI

UDINE
SEDE DELLA DEPUTAZIONE

Memorie storiche forogiuliesi, v. 85 (2005)

SOMMARIO

Memorie storiche forogiuliesi, v. 85 (2005)

Corone, insegne e titolo regale nelle trattative tra gli zar e i papi nel 16. secolo / Vittorio Peri
Memorie storiche forogiuliesi, v. 85 (2005), p. [13]-22

Fibule di tipo celtico in Friuli / Maurizio Buora
Memorie storiche forogiuliesi, v. 85 (2005), p. [23]-47 : ill.

Torneamenti, tripudi, feste e manifestazioni pubbliche della magnifica comunità di Cividale del Friuli (secoli 13.-18.) / Claudio Mattaloni
Memorie storiche forogiuliesi, v. 85 (2005), p. [49]-77 : ill.

I portali lapidei dell'edilizia civile udinese: considerazioni sui rilievi della geometria, dei materiali e delle tecniche / Anna Frangipane
Memorie storiche forogiuliesi, v. 85 (2005), p. [79]-119 : ill.

Il complesso patriarcale di Udine nel Settecento: alla ricerca dell'unità ideale e compositiva / Francesca Venuto
Memorie storiche forogiuliesi, v. 85 (2005), p. [121]-200 : ill.

L'organo Callido dei S. Valentino a Udine: proposta per un recupero / Lorenzo Nassimbeni, Loris Stella
Memorie storiche forogiuliesi, v. 85 (2005), p. [201]-210 : ill.

Novità per Francesco Zugno e Giovanni Domenico Ruggieri / Giuseppe Bergamini
Memorie storiche forogiuliesi, v. 85 (2005), p. [211]-249 : ill.

Eruditi d'arte a Cividale alla fine del Settecento e il manoscritto Circa buone pitture esistenti in Cividale di Giovanni Battista Belgrado / Paolo Pastres
Memorie storiche forogiuliesi, v. 85 (2005), p. [251]-313. - Contiene anche: Circa buone pitture esistenti in Cividale / Giovanni Battista Belgrado

Una data per Pomponio (ovvero Amalteana 12) / Paolo Goi
Memorie storiche forogiuliesi, v. 85 (2005), p. [315]-324 : ill.

CORONE, INSEGNE E TITOLO REGALE NELLE TRATTATIVE TRA GLI ZAR E I PAPI NEL XVI SECOLO

1. Si conserva nella Biblioteca Marciana di Venezia, in un codice proveniente dalla preziosa collezione Podocataro, l'originale della grámota, che Ivan III, designandosi come Sovrano *(gosudar)* di tutta la Russia e Gran Duca di Vladimir, di Mosca, di Novgorod ecc., affidò ai propri ambasciatori quale credenziale per il papa Alessandro VI nel 1499/1500.(1) Si potrebbe quindi fare risalire a questa data il primo tentativo dichiarato di stabilire dei contatti diplomatici meno precari e saltuari che in passato tra il Granducato di Mosca e la Santa Sede.
Missioni esplorative nei due sensi si erano già avute con degli inviati personali, incaricati di sondare in modo preventivo ed ufficioso le reciproche disposizioni politiche. Prima e dopo il viaggio da Roma a Mosca della principessa Sofia Paleologa, accompagnata da un seguito di cui faceva parte anche il vescovo Antonio Bonumbre in qualità di legato papale, si conoscono emissari italiani, greci e russi – come Antonio Gislardi, Giorgio (o Juri) greco, Gian Battista Volpe, Semen Talbuzin, Demetrio e Manuele Rhalev (o Rhallis) – i quali, tra il 1468 e il 1488, vennero da Mosca a Roma durante i pontificati dei papi Paolo II (1464-1471),

(1) È il manoscritto *Lat.* Class. X, cod. CLXXIV, f. 102rv ; cfr. J. VALENTINELLI, *Biblioteca manuscripta ad S. Marci Venetiarum*, Codices Latini, II, Venetiis 1869, 90, dove il codice ha il numero 124; L. G. PELISSIER, *Catalogue des documents de la collection Podocataro à la Bibliothèque Marciana à Venise*,"Zentralblatt für Bibliothekswesen", 18 (1901), 475: "Ivan III, empereur de Russie à Alexandre VI. Lettre de créance pour un ambassadeur envoyé au pape. Texte russe – Sceau".

Sisto IV (1471-1484) ed Innocenzo VIII (1484-1492).([2])
Di tutte queste missioni, documentate variamente sia nelle fonti russe sia nelle cronache e nelle carte d'archivio occidentali, si può ricostruire la successione e l'oggetto anche recuperandole a ritroso nei ricordi e negli appunti dei diplomatici e dei consiglieri papali del XVI secolo: essi infatti si rifacevano spesso ai precedenti del loro incarico concernente la Moscovia. Omettiamo di elencare qui, per brevità, il suggestivo e completo quadro che ne deriva, per considerare questi primi infruttuosi approcci del XV secolo nella prospettiva del personale curiale romano.

2. Spesso le rievocazioni tradiscono un certo imbarazzo nel precisare le cause dell'indubbio insuccesso cui andarono incontro i tentativi iniziali di instaurare delle relazioni regolari. Consta invece con sufficiente chiarezza ciò che la parte moscovita si mostra costantemente interessata a farsi concedere dalla Santa Sede.
Si mira ad ottenere quell'aumento del credito e del peso politico, che avrebbe potuto derivare ai Granduchi di Moscovia dal pubblico e formale riconoscimento della loro dignità regale all'interno della *Res Publica christiana*. Tale incremento dell'influenza nel sistema dei rapporti internazionali si riteneva legato all'attitudine assunta dalla Santa Sede e connessa con la formale attribuzione del titolo di Re, accompagnato dall'invio della corona, del vessillo e delle altre insegne regali (diadema di perle, vesti ecc.) e sancito dalla celebrazione, magari delegata dal papa ad altro presule, della solenne cerimonia liturgica della consacrazione del nuovo sovrano cristiano.
Che proprio questa risultasse l'aspirazione principale dei Signori moscoviti della seconda metà del XV secolo appare del tutto chiaro ai Pontefici romani. Sisto IV, il 7 febbraio 1484, investito dalle previe e veementi riserve e preoccupazioni manifestategli dall'ambasciatore del re di Polonia al semplice diffondersi delle voci "quod Dux Moskovie orato-

([2]) P. PIERLING, *La Russie et le Saint-Siège*, I, Paris 1906, 130-220.

res ad nos (*sc.* papam) misit, petiturus a nobis imperialem sive regalem dignitatem in tota Ruthenica natione", gli assicura che ogni decisione in merito non sarà presa con precipitazione o in pregiudizio degli interessi polacchi, che si protestavano opposti ad ogni riconoscimento del genere.([3]) Nel 1518 Leone X, a condizione di dare attuazione al patto di unione e di concordia sancito a Firenze tra la "Chiesa Orientale" e quella Romana, autorizza il domenicano Nikolaus von Schönberg a dare assicurazione al Dux Moscoviae che, adempiuta tale condizione, egli potrà contare sulla piena disponibilità pontificia a concedere quanto richiesto: "quae tu pro eo a nobis supplicasti ad incrementum illius dignitatis": "pro amplitudine supradicti Ducis"([4]) fa capire che, unendosi alla Chiesa di Roma e prendendo le armi contro i Turchi, il Gran Duca di Moscovia può fare affidamento sul riconoscimento da parte pontificia del titolo di Re, da vantare *pleno iure* nel mondo cristiano.

3. Il fatto che i Gran Duchi o Veliki Kniazi sollecitassero più volte il riconoscimento di un titolo regale prima da diversi papi e poi anche dai patriarchi di Costantinopoli indica, se ce ne fosse bisogno, che essi condividevano con gli altri sovrani cristiani contemporanei la concezione del potere monarchico come investitura divina personale e la teologia politica che la supportava, elaborata dai teorici dell'Impero universale cristiano, specialmente nell'epoca che va da Costantino a Giustiniano. Vi corrispondeva un rispetto quasi ossessivo del protocollo tradizionale nella nomenclatura attribuita ai vari gradi e forme dell'autorità politica. L'Ecumene era idealmente costituita dalla famiglia di tutti i popoli, redenti o da redimere attraverso l'accoglienza dell'unica vera fede cristiana ortodossa: essi attendevano, anche inconsapevolmente, d'essere retti e guidati nella giustizia e nell'ordine civile verso la felicità temporale ed eterna.

([3]) A. THEINER, *Vetera Monumenta Poloniae et Lithuaniae historiam illustrantia*, II, Romae 1861, 230 (doc. 257); citato in seguito: THEINER, VMP.

([4]) THEINER, VMP II, 378 (doc. 406).

L'imperatore autocratico era considerato il padre di tutti questi popoli ed il patriarca della "famiglia" di re, principi, patrizi ecc., a lui legati e subordinati per i vincoli dell'ideale parentela creata dal potere indivisibile e stretti con lui e tra loro in mutui rapporti di devozione e di fraternità. La Russia cristiana, per la riconosciuta matrice bizantina, non faceva eccezione. "Au quinzième siècle, on se servait déjà (*sc.* au Krémlin) du Titularnik, où les titres des souverains étrangers étaient scrupuleusement consignés; quant à ceux du Grand Kniaz, personne n'eût osé les réduire à un seul mot".([5])

4. Appare allora conseguente ed ovvio il motivo per cui in tutti i documenti papali finora noti, preparati nella Curia romana per i sovrani di Russia o contenenti istruzioni per le missioni da svolgere presso di loro, per tutto il corso del XVI secolo non figuri mai, per i Principi moscoviti, altro titolo, diretto o indiretto, che quello di Gran Duca o di Principe con gli appellativi d'onore corrispondenti: *Celsitudo* in latino e *Altezza* in italiano. Ciò si può riscontrare anche in quei documenti nei quali è espressamente ventilata la possibilità di mutare in futuro tale titolo e di ampliarlo in quello regale.
Una sola eccezione a tale sorvegliato linguaggio protocollare sembra potersi cogliere in una minuta curiale del 1561, quando Pio IV tentò invano di procurare la partecipazione al concilio di Trento, "ecumenico e generale", già congregato ed in via di concludersi, di ambasciatori moscoviti, che si affiancassero a quelli di "tutti i Re e Principi christiani".([6])

([5]) PIERLING, *La Russie et le Saint-Siège*, I, 147-148.

([6]) Il documento si trova in ARCH. SEGR. VATIC., *Arm.II*, vol.130, ff. 236r-237v e 234r-235v; l'edizione critica è apparsa in V. PERI, *Mosca sede di un Patriarca in documenti della Curia romana (1550-1596)*, in *Collectanea in honorem Rev.mi Patris Leonardi E. Boyle O.P. septuagesimum quintum annum feliciter complentis* (*Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, VI. Studi e Testi, 385), Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1998, pp. 341-459 (in particolare, pp. 374-378).

Al Principe di Moscovia Pio IV rivolge l'invito a mandare degli ambasciatori, che possano rappresentare la sua persona al Concilio, mentre gli annuncia "esservi già concorsi molti prelati da diverse parti e molti altri essere in camino" (p. 375). È sintomatico dell'ecclesiologia romana dell'epoca il fatto che il Breve non contenga il minimo accenno ad una partecipazione dei vescovi della Chiesa russa al concilio, se non quando ricorda genericamente che, assieme agli ambasciatori, "seria bene che venisse qualche huomo dotto, o prelato o laico che fusse" (p. 377).

L'anno in cui si registra quest'unico potenziale mutamento nel titolo solitamente attribuito dai Papi ai Gran Duchi di Moscovia è significativo. È lo stesso nel quale il patriarca di Costantinopoli Joasaph II, soprannominato il Magnifico, con un discusso atto patriarcale,(7) attribuisce ad Ivan IV il titolo di βασιλεύς θεοσέπτος, cioè ufficialmente coronato ('εστέμμενος) a differenza degli imperatori ἀστεφεῖς, contemplati dal manuale della cancelleria patriarcale in uso; l'"Εκθεσις νέα del XIV secolo.(8)

L'abbozzo di un Breve, redatto nel periodo in cui la Santa Sede, incontrando la crescente ostilità del re di Polonia, preparava la missione a Mosca di tre successivi inviati – il vescovo di Pharos, ossia Lesina, Zaccaria Delfin, Giovanni Francesco Mazza detto Cannobio ed infine il mercante veneziano Giovanni Giraldi detto Marinella –, indica come Pio IV Medici fosse ad un certo punto disposto a concedere previamente ad Ivan IV il titolo di Re. Lo prova la sistematica correzione del lessico usato in una prima redazione in tutti i ricorsi di certi vocaboli in un documento già pronto, così da farvi risultare accordato il riconoscimento della dignità regale, prima ancora delle trattative da intraprendere per la sua concessione. Ciò avrebbe costituito una modifica di rilievo nella linea fino allora seguita dai predecessori di quel pontefice e da lui stesso,(9)

(7) Fu pubblicato e commentato da W. REGEL, *Analecta Byzantino-Russica*, Petropoli 1891, 75-79 e introduz. L-CIV.

(8) Su tutto questo argomento si veda l'eccellente analisi di C. G. PITSAKIS, *À propos des actes du patriarcat de Constantinople concernant la proclamation de l'Empire en Russie (XVIe): survivances et souvenirs de la terminologie et de l'ideologie impériale constantinopolitaines*, in *L'idea di Roma a Mosca (secoli XV-.XVI)* (= Da Roma alla Terza Roma – IX Seminario internazionale di studi storici – Campidoglio, 21-22 aprile 1989, Relazioni e comunicazioni, 1 [Roma 1989], 88-111).

(9) Si possono vedere i Brevi, di identico tenore, preparati in data 13 aprile 1561 per il Delfin e per il Mazza, noto come Cannobio: cfr. P. PIERLING, *Rome et Moscou 1547-1579* (=Bibliothèque Slave Elzévirienne, 5), Paris 1883, Append. V, 138. Il primo è pubblicato, tra l'altro, in THEINER, VMP II, Romae 1861, 635-636 (doc. 699). Nello stesso senso risulta redatta anche la prima stesura del Breve preparato per il Giraldi. In seguito essa appare rivista e corretta nella segreteria papale, così da sbarrare ovunque ricorressero le parole *Duca* e *Principe* e l'appellativo *Altezza*, corrispettivo del latino *Celsitudo*, per sostituirle regolarmente con i termini *Re* e *Maestà*. Quanto all'intestazione, anch'essa appare modificata e recita: "Carissimo in Cristo filio nostro Ioanni Basilio Moscoviae Regi illustri etc."

e mantenuta dai successori quanto meno fino a Clemente VIII.

5. L'attenzione spasmodica ai titoli impiegati nella corrispondenza tra governanti, come quella prestata all'osservanza scrupolosa di un rigido protocollo convenzionale in tutte le manifestazioni pubbliche dei loro rappresentanti diplomatici, corrispondeva pertanto a precise situazioni e finalità politiche, dove vanità suscettibilità e formalismi, che ostentavano in pubblico tale attenzione, avevano un'incidenza assai meno determinante.

   Dalla seconda metà del XV secolo in poi, i Gran Duchi di Moscovia cercarono in modo sempre più insistente e scoperto che alla loro affermazione crescente come potenza statale venisse a corrispondere il riconoscimento formale di una promozione del loro *status* giuridico come soggetti di diritto internazionale nel concerto delle potenze della cristianità.

   Un diplomatico imperiale prestigioso, inviato per tre volte a Mosca per la consumata esperienza negli affari pubblici ed anche per la sua "perizia nella lingua slavonica", il barone Sigismondo von Herberstein, illustrava con chiarezza la problematica che i titoli degli zar ponevano alle cancellerie europee. Un suo fortunato libro, apparso per la prima volta a Vienna nel 1549 in lingua latina e dedicato al re Ferdinando d'Ungheria, fratello di Carlo V, ebbe in pochi anni molte edizioni e diverse traduzioni.([10]) Nel 1550 l'opera conosceva già una seconda versione italiana, stampata a Venezia da Battista Pedrazzano con una dedica a don Diego Hurtado de Mendoza, ambasciatore cesareo presso il papa Giulio III.([11])

([10]) La prima edizione in latino dei *Rerum Moscoviticarum commentarii Sigismundi liberi Baronis in Herberstein, Neyperg et Guettenhag*...apparve a Vienna nel 1549. Seguirono le edizioni di Basilea (1551, 1556, 1571), di Anversa (1557) e di Francoforte (1600). La traduzione tedesca fu stampata a Vienna (1557) e a Basilea (1563 e 1567).

([11]) *Comentari della Moscovia et parimente della Russia, et delle altre cose belle et notabili, composti già latinamente per il Signor Sigismondo libero Barone in Herberstein, Neiperg e Guetnhag, tradotti novamente di latino in lingua nostra volgare italiana, simelmente vi si tratta della Religione delli Moscoviti, et in che parte quella sia differente dalla nostra benché si chiamino Christiani, item una discrittione particolare di tutto l'Imperio Moscovitico*...,in Venetia per Gioan Battista Pedrezzano, 1550.

Vi si descrivono lucidamente la nuova titolatura regale introdotta per designarsi dagli zar Vasilij III ed Ivan IV, nonché le discussioni sollevate dal recente titolo e la reazione opposta alla sua adozione dalla Santa Sede e dalle altre potenze cristiane occidentali. Conviene seguire l'esposizione della questione nel linguaggio e nella mentalità di un autorevole interprete contemporaneo.

6. "Dal tempo di Ruridch insino a questo presente Principe non hanno usato altro titolo quelli Principi che questo: il Gran Duca di Vuolodimeria, over di Moscovia, over di Novuogardia, ecceto che Giovanni Basilio, il quale si chiamava: il Signore di tutta la Russia et il Gran Duca di Vuolodimeria. Ma questo Basilio Giovannese attribuisce a sé et il titolo di Re, in questo modo: il Gran Signore Basilio, per gratia de Iddio Re et Signore di tutta la Russia, et il Gran Duca di Vuolodimeria, di Moscovia et di Novuogardia, di Plescovia, di Smolenczko, di Tuveria, di Lugaria, di Permia, di Viackhia et della Bulgaria; da poi, similmente: il Signore et il Gran Duca di Novuogardia, terra più inferiore, di Czernigouvia, di Rezania, di Vuolotkia, di Rischouvia, di Balosa, di Rostovia, di Larossauvia, di Bielozeria, di Udoria, di Obdoria et di Condinia".([12])

"Questo Gran Duca di Moschovia usa il titolo di Re, quando egli scrive all'Imperatore Romano et al Pontefice Romano, al Re di Suetia et di Dania, al Maestro della Prussia, al Principe di Livonia et, come ho inteso, al Principe delli Turchi; ma esso da nissuno di questi è chiamato Re, eccetto che dal Principe Livoniense...Ma quando questo Principe di Moscovia scrive al Re di Pollonia usa questo tal titolo: Magnus Dominus Basilius Dei gratia Dominus totius Russie et Magnus Dux Vuolodimerie, Moscovie, Novuogardie, Smolenchi, Tuverie, Lugarie, Permie, Bolgarie, etc., messo uno da parte: il titolo di Re, perché né uno né l'altro di questi si degna ricevere le lettere

([12]) HERBERSTEIN, *Comentari della Moscovia,* f. 11v.

di l'altro, le quali con nuovo titolo siano accresciute et amplificate. Il che certo, essendo io in Moscovia, intervenne, conciosia che'l Principe di Moschovia ricevesse le letre del Re di Polonia con sdegno et stizza, perché il prefato Re di Polonia haveva accresciute le sue letre con il titolo del Duca di Moscovia".([13])

Al barone von Herberstein è anche noto che era entrato nel comune modo di esprimersi – non certo nel controllato lessico delle cancellerie e dei diplomatici di carriera! – l'uso di far corrispondere al termine russo "zar" il vocabolo che le lingue occidentali impiegavano per "imperatore". Tale uso gli appariva tuttavia frutto di un errore, anche semantico, da attribuire ai traduttori ed agli interpreti; tanto che egli tenta di offrire una diffusa spiegazione linguistica e storica di un equivoco che gli appare increscioso.([14]) Tuttavia ciò che gli premeva soprattutto sottolineare era il modo con cui i documenti ufficiali delle cancellerie reagivano alla pretesa dei Principi moscoviti e all'uso volgare, incoraggiato dal diffondersi di idee inesatte. "Scrivono alcuni il Principe di Moscovia dal Pontefice Romano e da Cesare Massimiliano

([13]) HERBERSTEIN, *Comentari della Moscovia*, f. 12rv.

([14]) HERBERSTEIN, *Comentari della Moscovia*, f. 12r: "Ma conciosia cosa che tutti al presente chiamano questo Re, over Signore, l'*imperatore*, parmi cosa convenevole et necessaria exponervi et il titolo et la causa di questo errore. *Czar* in lingua Rhutenica significa Re, ma, attento che, per la lingua comune Slavonica appresso delli Poloni, di Bohemi et di tutti gli altri, presa una certa consonante de l'ultima sillaba grave di questo nome *Czar*, significa imperatore over Cesare, percioché tutti quelli che non intendono la lingua Rhutenica, et li Bohemi et li Poloni et quelli che sono sottoposti al Regno di Hongaria, con altro nome chiamano il Re - cioè *Crall*, altri *Kyrall*, alcuni *Koroll* – de qui è fatto che tutti pensano che questa parola *Czar* solamente significa Cesare, overo imperatore. E però da qui nasce che gli interpreti Ruteni, uddendo et conoscendo il principe loro della natione externo essere chiamato così, cominciorno anchora loro per l'advenire chiamare il suo Re *imperatore*; et pensano questo nome *Czar* (benché sia quello istesso) esser più degno et più alto che il nome di Re. Ma se tu revolterai tutte le historie di quello et parimenti la Sacra Scrittura, tu retroverai che *Czar* è nome di Re, et *Kessar* nome de imperatore. Con questo medesimo errore è chiamato l'imperatore di Turchi *Czar*, il quale nondimeno, secondo l'uso anticho, altro non significa che nome di Re, cioè *Czar;* ove similmente Constantinopoli *Czarignad*, cioè Città Regale, chiamano li Turchi *Cavopei*, li quali usano la lingua slavonica. Sono alcuni che appellano il Principe di Moschovia il Re bianco, del che certo, diligentemente, ne ricercava la cagione, perché così fusse nomato, atento che nissuno Principe di Moscovia per avante havea usato tal titolo. Et così sovente alli consiglieri suoi, data l'occasione, apertamente gli dissi noi non il Re, ma il Gran Duca conoscere"

il nome et il titolo di Re haver ricevuto: il che certo a me non pare cosa verisimile, specialmente che egli a nissuno huomo è più nimico quanto che al Pontifico Romano, il quale altrimenti non honora se non col titolo di Dottore. Similmente non pensa che Cesare Imperatore Romano sia punto maggiore di lui, come apare per le lettere sue, nelle quali il nome suo col titolo de Imperatore propone. Oltra ciò, il nome di Duca appresso a quelli è detto knes, né altro più maggior titolo (come ho detto) hanno havuto giamai, aggiuntovi però quella parola 'magno': cioè il Gran Duca. Perciò che tutti gli altri, li quali un solo principato havevano, erano chiamati knes, ma quelli che più principati et altri Duchi al loro imperio sottoposti havessino, Vueliki Knesi, cioè Grandi Duchi, erano chiamati".([15])

Appare chiaramente presentata la questione del titolo regale del Principe moscovita nei termini in cui essa si poneva alle cancellerie e all'opinione pubblica d'Europa alla metà del XVI secolo. Il Breve papale, preparato nel settembre 1561 e rimasto senza alcun seguito politico, risulta solo la traccia di un'ipotesi prospettata per risolvere la difficoltà. Rimane comunque un'eccezione. Prescindendo da essa, il riconoscimento del superiore rango di Re cristiani ai Gran Duchi di Moscovia non trova alcun riscontro nei documenti e negli atti successivi della Santa Sede, lungo tutto il XVI secolo.

7. Ancora meno, come è ovvio, vi si trova riferito loro, o direttamente o indirettamente, il termine ideologicamente più compromettente ed antonomastico di *imperator* o *imperator Romanorum*, che i papi riservavano ormai da secoli alla Maestà Cesarea di colui che guidava il Sacro Impero romano-germanico, evitandone l'uso anche nelle relazioni con i Serenissimi Re cristiani e cattolici d'Europa. A dispetto di alcune speciose ed involute concessioni verbali, fatte negli anni 1561 e 1589-93 dai patriarchi di Costantinopoli, neppure questi ultimi

([15]) HERBERSTEIN, *Comentari della Moscovia*, f. 12.

hanno mai inteso salutare lo zar moscovita con il titolo tradizionale ed esclusivo di βασιλεὺς τῶν 'Ρωμαῖων.([16]) Del resto gli stessi zar non vi hanno mai aspirato.([17])

Vittorio Peri

([16]) C. G.PITSAKIS, *À propos des actes du patriarcat...*,88-95.
([17]) J. MEYENDORFF, *Byzantium and the Rise of Russia. Study of Byzantino-Russian relations in the fourteenth century*, Cambridge 1981, 273- 276.

FIBULE DI TIPO CELTICO IN FRIULI

È un luogo comune dire che il Friuli e segnatamente l'agro di Aquileia fu in epoca romana area di riferimento di un vasto territorio transalpino di cultura celtica. Ciò si può agevolmente dimostrare per varie vie, tra cui lo studio delle fibule è una strada privilegiata. Ce ne siamo occupati più volte, in relazione ad esempio ad alcune fibule della prima età imperiale, quali le Almgren 2 a 1 e le Almgren 67 a 1([1]) ma anche ad altre fibule del medio e tardo periodo imperiale, tra cui in special modo le fibule del tipo Jobst 13 B.([2]) Ci occuperemo ora di altri quattro tipi di fibule di indubbia origine celtica, precisamente delle numerose varianti dei tipi Almgren 238, Almgren 236, Almgren 237 e infine delle "Einknotenfibeln", facendo riferimento specialmente agli esemplari conservati nei Civici musei di Udine.

Fibule del tipo Almgren 238

Talora questa forma è stata confusa con le Almgren 65, da cui nettamente deriva.([3]) In generale sono noti il gruppo delle "Flügelfibeln" norico-pannoniche, che appare presente nell'arco alpino centrale e orientale, e quello delle fibule ad alette galli-

([1]) M. BUORA, *Sui contatti tra la Carinzia e l'Italia nordorientale alla fine del I secolo a.C.*, in *Carinthia romana und die römische Welt*, Klagenfurt, Verlag des Geschichtsvereines für Kärnten, 2001, 133-148.

([2]) Da ultimo M. BUORA, *Fibule a ginocchio dal Friuli Venezia Giulia*, «Aquileia nostra», 74 (2003), 497 –550.

([3]) S. DEMETZ, *Fibeln der spätlatène - und frühen römischen Kaiserzeit in den Alpenländern*, Frühgeschichtliche und Provinzialrömische Archäologie, Materialien und Forschungen 4, Rahden 1999, 46.

che, che si estende nei territori occidentali e settentrionali d'Europa. In Italia la presenza di queste fibule è assolutamente marginale e si limita ai territori dell'Alto Adige e del Friuli. In particolare in Friuli è ben chiara la distinzione tra la presenza, sporadica ma significativa, di fibule della variante **a**, attestate nella parte bassa, media e alta della regione e quella delle fibule delle varianti tarde, del secolo successivo, concentrate nell'ambito della sola città di Aquileia.

La variante aa (così definita dal Demetz) di cui qui specificamente ci occupiamo, rappresenterebbe secondo il Garbsch([4]) circa il 4/8 % del totale delle fibule di questa forma. Un esemplare frammentato di Invillino presenta sezione romboidale, alette semplificate con disco mediano piuttosto sommario([5]) (tav. I, 1). La fibula di Invillino è stata ritenuta dal Garbsch una variante locale: il Demetz a motivo della sezione quadrangolare dell'arco la mette piuttosto in relazione con un esemplare di A 65 a 1 da Schwäbmünchen e con un altro, del tipo A 65 c 2, da Partenen.

Al tipo A 238 aa appartiene con tutta probabilità altro esemplare rinvenuto nell'Ottocento nel sito della villa rustica di Moimacco([6]) e disegnato dal della Torre (tav. I, 2), salvo per il piede che appare a cornice. Si vede chiaramente che esso è rotto, quindi è da supporre che sia andata perduta la decorazione " a graticcio" che lo ornava. Lo sviluppo orizzontale dell'arco ricorda gli esemplari più tardi delle fibule del tipo "ad arpa" o A 65 che paiono presenti ancora nel periodo augusteo. Infine secondo il Demetz una fibula edita del tipo Almgren 65 da

([4]) J. GARBSCH, *Die norisch-pannonische Frauentracht im 1. und 2. Jahrhundert*, Münchn. Beiträge z. Vor - u. Frühgeschichte 11, München, C. H. Beck, 1965. Lo stesso autore se ne è poi occupato in altre due occasioni, nella pubblicazione dei materiali del Lorenzberg (1974) e quindi nel 1985 (J. GARBSCH, *Die norisch-pannonische Tracht*, «Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt », II, 12, 3 (1985), 546-577.

([5]) V. BIERBRAUER, *Invillino* – Ibligo *in Friaul*, I, *Die römische Siedlung und das spätantik-frühmittelalterliche* castrum, München, Münchner Beiträge zur Vor- und-Frühgeschichte, 1987, 33, tav. 44, 10.

([6]) Cfr. C. GABERSCEK, M. VISINTINI, *Moimacco. Storia e ambiente*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1980.

Tav. I - Fibule del tipo A 238. 1. Invillino (da BIERBRAUER 1987); 2. Moimacco (da GABERSCEK-VISINTINI 1980); 3. Pavia di Udine; 4. Pavia di Udine.

Gervasutta, per cui esiste solo un disegno ottocentesco,(7) potrebbe essere molto vicina all'Almgren 238 aa di Invillino.

Pare che queste fibule fossero portate occasionalmente anche da uomini (forse come retaggio delle A 65) prima di divenire esclusive del costume femminile. La datazione proposta dal Garbsch (medio-tarda età augustea, precisamente tra 5 a.C. e 10

(7) Il disegno originale è in V. OSTERMANN, *Gervasutta e i suoi recenti scavi provanti l'origine romana di Udine*, «Atti dell'Accademia di Udine», s. II, vol. 7, (1884-1887), 71-95, riprodotto in M. BUORA, A. CANDUSSIO, S. DEMETZ, *Fibule "ad arpa" o del tipo Almgren 65*, «Aquileia nostra», 61 (1990), 77-94 [= «Quaderni friulani di archeologia», 2, (1992), 65-83].

d.C.) è anticipata almeno al 30 a.C. dal Demetz.([8]) La carta di diffusione che presentiamo alla fig. 1 mostra con evidenza le presenze sporadiche in un'area che costituirà le future province del Norico e della Pannonia e il loro sbocco al mare nella zona di Aquileia. L'estensione alla zona degli *oppida* celtici, in particolare a Staré Hradisko e a Hradiště presso Stradonice (da cui provengono 3 esemplari) sarebbe secondo il Sakar frutto di importazioni.([9]) Uno scarto di fabbrica proviene dall'alveo del fiume Savinja presso Celje.

Già nel primo decennio del I sec. d.C. compare la variante 238 a che appare diffusa nell'arco alpino orientale, ma giunge anche fino a *Siscia* e nella valle dell'Una, nel territorio degli Japodi (Ribic), con sporadiche attestazioni oltre il Danubio, in Boemia, Slovacchia e Polonia. I rinvenimenti tombali dimostrano che era portata dalle donne. Una forma particolare, che rivela la fase di passaggio tra le Almgren 65 e le A 238, caratterizzato dalla mancanza di lamina di appoggio sopra la spirale e da una minuscola aletta anteriore, seguita da una pseudoaletta posteriore, viene dalla zona di Pavia di Udine.

1) Udine, Civici musei, sch. n. 84.363, da Pavia di Udine; frammentaria; lungh. 2, 7 x h all'arco 1, 9; priva della parte terminale dell'arco, del piede, dell'ardiglione e di parte della molla (tav. I, 3).
Inedito.

A una forma evoluta, successiva, appartiene una fibula frammentaria del tipo Almgren 238 b 2 (Demetz) proveniente da Pavia di Udine.

2) Udine, Civici musei, sch. n. 84.357, da Pavia di Udine; lungh. 6 x h all'arco 3, 7, priva della parte terminale dell'arco, del piede, dell'ardiglione e di parte della molla (tav. I, 4).

([8]) DEMETZ, *Fibeln der spätlatène - und frühen römischen Kaiserzeit*, 1999, 46.

([9]) V. SAKAR, *Zur Geschichte der Erforschung und Interpretation importierter Fibeltypen der römischen Provinzen in den böhmischen Funden*, in *100 Jahre Fibelformen nach Oscar Almgren. Internationale Arbeitstagung 1997*, a cura di J. KUNOW, Wünsdorf, Brandenburgisches Landesmuseum für Ur- und Frühgeschichte, 1998, 399-402.

Fig. 1 - Diffusione delle fibule del tipo A 238 aa.

Arco a sezione romboidale con saldatura tra le due parti decorata da impressioni circolari a bulino.
Inedito.

Le forme evolute compaiono nell'età tardoaugustea e prototiberiana, secondo il Demetz fino al terzo decennio del I sec. d.C. Nel 1985 il Garbsch suggerì una proposta di datazione più bassa, compresa nella seconda metà del I sec. d.C.([10]) Un esemplare del museo di Orlea in Dacia mostra di essere stato portato là forse con le guerre di età domizianea oppure con le campagne daciche di Traiano.([11]) Queste hanno diffusione più ampia rispetto alle 238 a. Lo si vede chiaramente dalla carta qui presentata alla fig. 2 da cui risulta una sostanziale distribuzione "alpina" con una concentrazione relativamente forte nell'arco alpino orientale. Nell'arco di una generazione, dunque, un tratto del costume norico si è largamente diffuso anche nel resto dell'Italia settentrionale ove è pensabile che sia stato portato da persone provenienti dall'area transalpina.

La diffusione di queste fibule nelle ville rustiche romane (Moimacco, Pavia di Udine, forse Gervasutta) fa pensare alla possibile presenza di forze lavoro, presumibilmente schiavi, importati dal Nord.

Esemplari dei tipi successivi di fibule ad alette sono già stati segnalati dal Garbsch quarant'anni fa, come risulta dalla seguente tabella

Tipo	*periodo*	*proven.*	*Mus.*	*Garbsch n.*	*Tot. (Garbsch)*	*Tot. (regione)*
A 238 e	età claudia	(Aquileia?)	Trieste	616	40	1
A 238h	Nerone-Traiano	Aquileia	Aquileia	619	26	1
A 238f oppure i/k/l/m/o	età flavia-metà II sec.	Aquileia	Aquileia	600	228	4

([10]) GARBSCH, *Die norisch-pannonische Frauentracht*, 1985, 565, fig. 5.

([11]) S. COCIŞ, *Fibulele din Dacia romana – The brooches from Roman Dacia*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2004, n. 627.

Da questo semplice specchietto si evince come la massima diffusione di queste fibule si abbia a partire dalla metà del I sec. d.C. Da quel tempo, che coincide con la creazione della provincia del Norico, non si trovano più fibule del genere presenti nel territorio, ma solo ad Aquileia, il che sta a dimostrare gli stretti legami anche amministrativi con la città. Può anche significare che la massa degli schiavi impegnati nel lavoro delle ville rustiche non fu, da quel momento, più alimentata da persone provenienti dal Norico.

2 Fibule a doppio nodo (A 236)

Elenco dei rinvenimenti noti in Friuli Venezia Giulia

Tipo	*Data*	*Prov.*	*Museo*	*Bibl.*	*Tot.*	*Esemplari noti in regione*
A 236 a	2 15 a. - 15 d.	Friuli (897/2)([12])	Udine	DEMETZ 1999, lista V, 1.3		
		Strassoldo (278.345)	Udine	DEMETZ 1999, lista V,1.3		
		Lavariano (221.879)	Udine	—		
		Castions Str.	Cividale	MAGRINI 1997	20	4
A 236 c	5-105	Friuli (879/1)	Udine	GARBSCH 615		
		Fauglis (278.242)	Udine	—		
		Lovaria (221.602)	Udine	—		
		Strassoldo (278.490)	Udine	—	oltre 240? ([13])	4
A 236 g	80-105	Friuli (426)	Udine	GARBSCH 612		
		Friuli (618)	Udine		21	2
A 236 h	80-180	Strassoldo (278.320)	Udine			
		Sevegliano (278.412)	Udine			
		Rivignano		(MAGGI 2001)		
		Raveo, Monte Sorantri		(VILLA 2001)	122 + X	4
A 236 m	95-180	Invillino	Cividale	GARBSCH 604		
		Strassoldo	Udine	—	20	2

([12]) È possibile che questo frammento appartenga alla collezione di Toppo, il cui inventario registra altre fibule frammentate che nel corso del tempo hanno perso l'indicazione di origine. Se questo è vero, allora la fibula verrebbe da Aquileia.

([13]) Le 219 registrate dal Garbsch nel 1965 sono ora certo molto accresciute di numero. Tra le ultime edite basti ricordare i lavori di P. GLEIRSCHER, *Römisches Militär am Steiner*

Fig. 2 - Diffusione delle fibule del tipo A 238 b2.

Potrebbe appartenere a una fibula a doppio nodo un frammento poco leggibile da Moggio Udinese.([14])

Dopo la prima individuazione dei tipi operata dall'Almgren, il Garbsch nel 1965 ha effettuato una suddivisione per i tipi 236, 237 e 238. Tale suddivisione è stata ulteriormente affinata dal Demetz nel 1999.

Berg?, in *Carinthia romana und die römische Welt*, Klagenfurt, Verlag des Geschichtsvereines für Kärnten, 2001, 239-248; B. VIČIČ, *Zgodnjerimsko naselje pod Grajskim gricěm v Ljubljani Gornji trg 3 (Frührömische Siedlung unter dem Schloßberg in Ljubljana, Gornji trg 3)*, « Arheološki vestnik», 53 (2002), 193-221, part. 218, tav. 13, 3; H. DOLENZ, M. LUIK, *Neue Erkenntnisse zur römischen Siedlung Meclaria/Maglern in der Marktgemeinde Arnoldstein*, «Carinthia I», 193 (2003), 157-178, part. 164 da *Meclaria*/Maglern, oltre a quelle dalle *Kamniške Alpe* per cui P. GLEIRSCHER, *Zum Nachweis römischer Almhütten am Dachsteinplateau und in den Steiner Alpen (Kamniške Alpe)*, in *Alpen, Festschrift 25 Jahre ANISA Verein f. Alpine Forschung*, Marktgemeinde Haus im Ennstal 2006, 23-30, con precedente bibliografia, o dalle tombe n. 165 e 166 di Murska Sabota, per cui si rimanda a M. GUŠTIN, *Steklene posode z Nove Table pri Murski Soboti (Glass Vessels from Nova Tabla near Murska Sobota)*, in I. LAZAR (ed.), *Drobci antičnega stekla. Fragments of ancient Glass*, Koper, Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Inštitut za dediščino Sredozemlja, 2004, 71-80, part. 73-76.

([14]) M. FALESCHINI, *Archeologia a Moggio Udinese*, Moggio Udinese, Comune di Moggio Udinese, 1999, 93, n. 20.

Nello schema che abbiamo proposto sopra si riassumono le presenze in regione di fibule a doppio nodo norico-pannonico, sulla base del censimento effettuato dal Garbsch nel 1965, il quale, se oggi è ampiamente superato, costituisce pur sempre un utile riferimento. In ogni caso le presenze nell'agro di Aquileia sono molto ridotte, ove si pensi, ad es. che nella sola *Ovilava*-Wels – ove queste fibule venivano anche prodotte – ne sono stati rinvenuti ben 14 esemplari, delle diverse varianti, di cui sei non comprese nel censimento del Garbsch.([15]) Solo a *Neviodunum* sono state edite 30 fibule delle diverse varianti del tipo Garbsch 236.([16]) La diffusione nella regione Friuli-Venezia Giulia è riassunta alla fig. 3, da cui si ricava che la distribuzione di queste fibule si limita sostanzialmente a due zone. La prima è l'area montana, ovvero la Carnia (per ora solo a Raveo e a Invillino) e il Tarvisiano (Moggio Udinese). Una seconda zona è il medio e basso Friuli, ovvero il territorio compreso tra Tagliamento e Isonzo e limitato a nord dalla Stradalta e dai dintorni di Udine.

Dopo lo studio del Garbsch, apparso nel 1965, e i suoi lavori successivi ulteriori rinvenimenti hanno aumentato il numero delle fibule note, ma non modificato se non in alcuni dettagli il quadro generale come allora impostato. In linea di massima dobbiamo riconoscere che la presenza delle fibule dei tipi Almgren 236/237 e Almgren 238 in Italia rimane limitata al Trentino, collegato attraverso la valle dell'Adige alla Rezia (cui apparteneva l'attuale Alto Adige) e al Friuli, specialmente nella sua parte centrale compresa nell'agro di Aquileia.

Ovviamente i dati numerici risultano alquanto eterogenei e dipendono dall'andamento delle ricerche: così per lo scavo di alcune necropoli (ad es. quella di Mechel-Meclo che ha dato l'8% delle fibule A 236 c o da ultimo di quelle di Tires e di Aica che hanno confermato la presenza dei tipi più diffusi) o di centri abitati (significativo il caso del Magdalensberg ove si con-

([15]) H. SEDLMAYER, *Die römischen Fibeln von Wels,* Wels, Musealverein, 1995, 34-36.

([16]) S. PETRU, P. PETRU, Neviodunum *(Drnovo pri Krškem)*, Katalogi in Monografije 15, Ljubljana, Ljudske pravice, 1978.

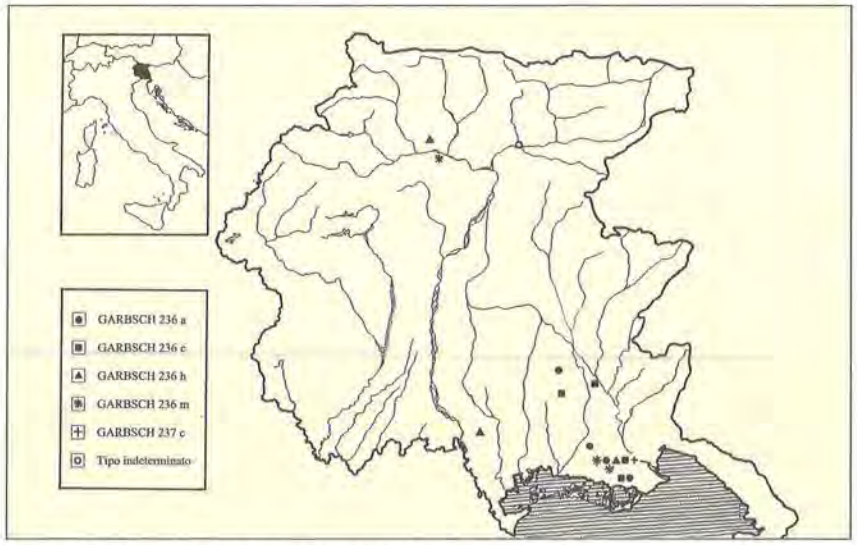


Fig. 3 - Diffusione delle fibule dei vari tipi Garbsch 236 nel Friuli.

centra il 12, 8 % degli esemplari delle stesse A 236 c menzionati dal Garbsch e dove si è trovata alcuni anni fa una forma di fusione). Il numero totale degli esemplari delle diverse varianti qui indicato supera 400 esemplari. Il Friuli, con la ventina di fibule di questo tipo, raggiunge quasi il 5 % del totale. Anche da queste percentuali statistiche si comprende come il tipo non abbia origine locale, ma sia prodotto di importazione.

Non vi è alcun dubbio sul fatto che un oggetto così fortemente caratterizzante come le fibule a doppio nodo facesse parte del costume femminile della popolazione di stirpe celtica, di origine transalpina.([17]) Questo costume si sviluppò nel corso del I sec. d.C. dalle radici del così detto *regnum Noricum*, del secolo precedente, in maniera massiccia dalla valle dell'Adige alla Baviera alla pianura ungherese, come si può ben documentare dai rinvenimenti tombali e dalle stele figurate.([18]) Ovviamente

([17]) Ch.GUGL, *Die römischen Fibeln aus Virunum*, Klagenfurt, Verlag des Landesmuseums für Kärnten, 1995, 25.

([18]) IDEM, *Römerzeitliche Tracht-und-Bekleidungs-Sitten in* Virunum, in *Wege nach* Virunum, Klagenfurt, Archäologieland Kärnten, 1999, 56-71.

quello che possiamo ricavare nel nostro caso sono solo gli elementi metallici del costume, che certo andavano integrati da tessuti e vestiti di foggia e colore determinati.

Per il Friuli il quadro è fortemente condizionato dalle ricerche condotte in questo campo. Gli esemplari noti si dividono equamente nel corso del periodo d'uso, senza che sia possibile giungere a distinzioni troppo precise, a motivo della lunga durata di alcuni tipi. L'attestazione di queste fibule nell'attuale Friuli appare fenomeno sostanzialmente marginale, legato a presenze allogene, forse a matrimoni misti con persone di etnia celtica nell'ambito delle ville rustiche prima e della città di Aquileia poi. Si desidera sottolineare il caso della villa di Lovaria nel cui ambito sono venuti alla luce, tra l'altro, un piccolo argenteo dei Celti e una fibula del tipo A 236 c. Si tratta di attestazioni proprie della cultura materiale celtica che si scaglionano dall'età augustea fino ai primi decenni del II sec. d.C. Considerazioni non troppo dissimili si possono effettuare per il complesso agricolo di Pavia di Udine, ove le presenze celtiche – documentate da monete, ceramica e fibule, sono ugualmente presenti, anche se soprattutto verso la fine del I sec. a.C. e nel primo periodo imperiale.

Variante Garbsch 236 a

Il gruppo 236 a è stato distinto dal Demetz in cinque sottogruppi, per un totale di una ventina di esemplari. Il più numeroso è quello delle fibule A 236 a 2 con testa allargata, che comprende il 70% degli esemplari noti. L'area di diffusione raggiunge la Germania meridionale (Karlstein, presso Berchtesgaden), la Svizzera (abbazia di Müstair), la Polonia (Cracovia), la Croazia (Sisak), e trova il suo centro specialmente dalla Carinzia alla Slovenia. La presenza in alcune tombe della necropoli di Beletov vrt di Novo mesto([19]) pone la loro comparsa nel periodo augusteo. In Friuli compaiono alcune presenze del tutto

([19]) Le fibule a doppio nodo provengono dalle tombe n. 27 (tardoaugustea), tomba n. 30, n. 55 (medioaugustea), n. 61 (prototiberiana), n. 70, 91, 116, 119 (A 236 d), n. 156 (protoaugustea), n. 158 (tardo augustea), più uno sporadico, cfr. T. KNEZ, *Novo mesto II, Keltsko-rimsko grobišče (Keltisch-römisches Gräberfeld)*, Novo Mesto, Dolenjski muzej, 1992.

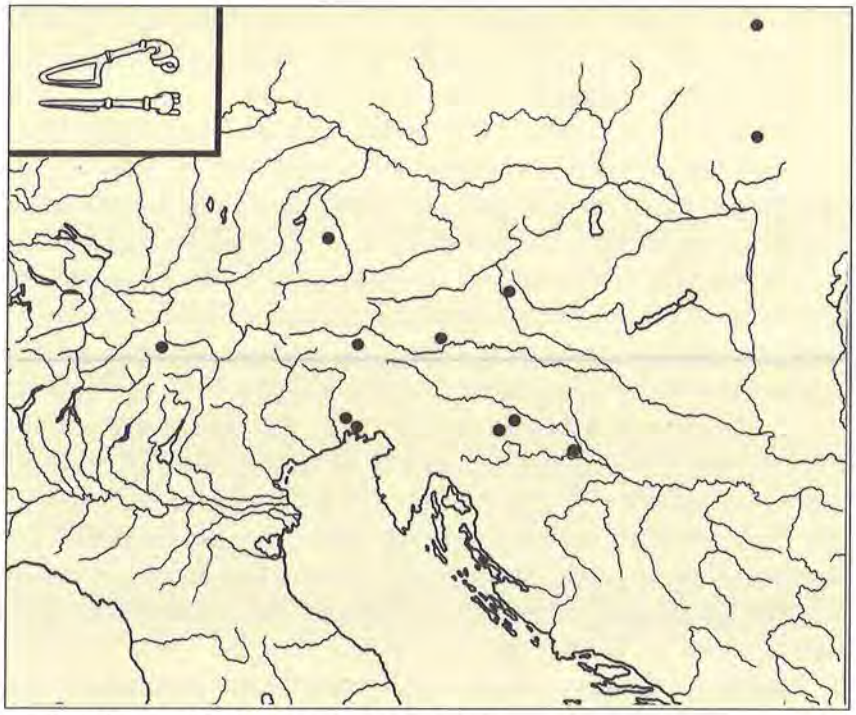


Fig. 4 - Diffusione delle fibule del tipo Garbsch 236 a.

marginali. Degno di nota il fatto che esse paiono limitarsi sostanzialmente al suburbio di Aquileia.

Una fibula (sch. n. 879/2), forse da riconoscere tra quelle pervenute in museo come parte della collezione di Toppo, già inserita tra le incerte (A 236 o A 237) dal Garbsch, è stata posta a pieno titolo dal Demetz tra quelle 236 a 2 (sua tav. 10, 3). Altra da Strassoldo potrebbe peraltro, sempre secondo lo stesso Demetz, appartenere anche al tipo A 237 b.

1) Udine, Civici musei, inv. n. 278.345; da Strassoldo; lungh. 5 x largh. m olla 2. Priva dell'ardiglione e della staffa (tav. II, 1).
Bibl.: DEMETZ 1999, 232, n. 4

2) Udine, Civici musei, sch. mus. 879/2; prov. ignota (Friuli, forse Aquileia?); lungh. (attuale) 4 x largh. 2, 8. Priva dell'ardiglione e della parte terminale dell'arco, con la staffa (tav. II, 2).
Bibl.: DEMETZ 1999, p. 228, n.3.

Tav. II - Fibule di tipo Garbsch 236 a dal Friuli. 1. Da Strassoldo (278.345); 2. Prov. ignota (da Aquileia?); 3. Da Lavariano (221.879); Fibule di tipo Garbsch 236 c dal Friuli 4. Prov. ignota; 5. Da Fauglis (278.242); 6. Da Lovaria (221.602); 7) da Strassoldo (278.490).

3) Udine, Civici musei, inv. n. 271.879; da Lavariano; lungh. (attuale) 3 x largh. 1, 6. Priva dell'ardiglione e di metà della staffa (tav. II, 3).

Confronti:

4) Cividale d. Friuli, Mus. Arch., inv. n. 25113; da Castions di Strada; lungh. 4, 2 x largh. alla testa 2, 2. Priva di ardiglione e di parte dell'arco, con la staffa.

Bibl.: C. MAGRINI, *Fibule romane dal museo archeologico nazionale di Cividale*, «Forum Iulii», 21 (1997), 31-44, part. 35-36, n. 13; T. CIVIDINI, *Presenze romane nel territorio del medio Friuli*, 9, *Castions di Strada*, Tavagnacco, Arti Grafiche Friulane, 2002, 64-65, B 11 (indicata come n. inv. 25657).

Variante Garbsch 236 c

La fibula A 236 c, a motivo della sua larga diffusione, attestata dall'età augustea (Magdalensberg) in poi per tutto il I sec. d.C., pare esempio tipico benché non esclusivo di quella fase di acculturazione in ambito provinciale in cui si mescolano costumi locali ed elementi propriamente romani, diffusi lungo le vie di penetrazione del commercio e dell'esercito romano. Si può così spiegare la loro presenza negli insediamenti militari romani posti lungo la riva meridionale del Danubio (es. Burghöfe e Aislingen)([20]) agli inizi del periodo claudio, dopo che nell'età di Tiberio erano stati tracciati importanti collegamenti viarii verso *Brigantium-Cambodunum* e *Augusta Vindelicorum*. Esse furono prodotte anche a *Virunum*, da cui provengono alcuni scarti di fabbrica.([21]) Essa fu prodotta in un solo pezzo e anche in due pezzi, evidentemente dalla fine del I sec. d.C. La massima concentrazione si è riscontrata nei territori di *Virunum* e di *Flavia Solva*.([22])

([20]) Su cui M. MACKENSEN, *Frühkaiserzeitlichen Kleinkastelle bei Nersingen und Burlafingen an der oberen Donau*, München, Münchner Beiträge zur Vor - und-Frühgeschichte, 41 (1987) e S. ORTISI, *Die früh - und mittelkaiserzeitlichen Fibeln*, in S. ORTISI, P. M. PRÖTTEL, *Römische Kleinfunde aus Burghöfe 2*, (Frühgeschichtliche und Provinzialrömische Archäologie, Materialien und Forschungen 6), Rahden, Marie Leidorf, 2002, 9-84.

([21]) GUGL, *Die römischen Fibeln aus Virunum*, n° 91-92.

([22]) DOLENZ-LUIK, *Neue Erkenntnisse zur römischen Siedlung Meclaria/Maglern in der Marktgemeinde Arnoldstein*, 164.

Si tratta della variante certamente più attestata in un territorio vastissimo che va oltre i confini del Norico e della Pannonia, benché siano evidenti forti concentrazioni in determinate aree di queste due province, specialmente nella Pannonia sudoccidentale e nel Norico sudorientale.([23]) Ai 219 esemplari censiti dal Garbsch nel 1965([24]) vanno aggiunti, oltre i nostri due da Fauglis e da Lovaria, anche due da *Virunum*.([25]) Altre fibule sono poi state segnalate dall'area austriaca, ad es. da Meclaria, dal *vicus* di Kalsdorf([26]) e dalla Gurina.([27]) In Germania sono segnalate dal Lorenzberg([28]) e per ultimo da Burghöfe.([29]) In Slovenia sono note in una quindicina di esemplari dalle tombe di *Emona*,([30]) da numerose attestazioni di *Neviodunum* e da due tombe di Murska Sobota. Altre quattro provengono dalla Dacia e quindi dimostrano che l'uso si protrasse almeno fino all'iniziale II sec. d.C. ([31]) Queste fibule compaiono anche in Boemia, in Rezia, nell'attuale Trentino e nel Friuli. Il Garbsch attribuisce a questo gruppo una fibula del museo di Udine priva di provenienza (comunque dal Friuli). I tre esemplari che qui si presentano hanno caratteri diversi, specialmente nella conformazione della testa e in parte anche per quanto riguarda i nodini.

Queste fibule furono in uso per tutto il I sec. d.C. e furono

([23]) GUGL, *Die römischen Fibeln aus Virunum*, 25.

([24]) GARBSCH, *Die norisch-pannonische Frauentracht im 1. und 2. Jahrhundert*, 30-32.

([25]) GUGL, *Die römischen Fibeln aus Virunum*, n° 91-92.

([26]) H. HEYMANS, *Die Fibeln aus dem römerzeitlichen Vicus von Kalsdorf bei Graz*, «Fundberichte aus Österreich», 36 [1997 (1998)], 325-374, part. 374.

([27]) P. JABLONKA, *Die Gurina bei Dellach in Gailtal. Siedlung, Handelsplatz und Heiligtum*, Aus Forschung und Kunst 33, Klagenfurt, Geschichtsverein für Kärnten, 2001, 121.

([28]) J. GARBSCH, *Ein Flügelfibelfragment vom Lorenzberg bei Epfach*, in *Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie, Festschrift für Joachim Werner zum 65. Geburtstag*, t. I, München, C. M. Beck, 1974, 163-183.

([29]) ORTISI, *Die früh - und mittelkaiserzeitlichen Fibeln*, 26-27.

([30]) S. PETRU, *Emonske nekropole*, Katalogi in Monografije 7, Ljubljana, Ljudske pravice, 1972, t. 153 b (con specchio e balsamario), t. 246 con specchio, t. 494 con lucerna FORTIS (dall'ultimo quarto del I sec. d.C.), 653 (con moneta di Adriano), t. 852 (con balsamari della prima metà del I sec. d.C.), t. 870, t. 933, con moneta di Adriano, più altri sei esemplari sporadici (tav. XCII); L. PLESNIČAR-GEC, *Severno emosko Grobišče*, Ljubljana, Izdaia Narodni Muzej v Ljubljani, 1972, t. 108, t. 134 (con moneta di Claudio), t. 911 con due bottiglie di forma Isings 55 e lucerna FORTIS).

([31]) COCIŞ, *Fibulele din Dacia romana-The brooches from Roman Dacia*, n° 603-606.

deposte nelle tombe femminili anche con monete di Adriano, es. nelle tombe n. 653 e 933 di *Emona*.([32])

1) Udine, Civici musei; sch. mus. n. 879/ 1 (da Aquileia?); lungh. (attuale) 4, 8 x largh. alla testa 2, 1 x h all'arco 2, 1. Priva dell'ardiglione, della parte terminale dell'arco e di parte della staffa. Con nodini a profilo acuto (tav. II, 4).
   Bibl.: GARBSCH 1965, n. 614, p. 219.

2) Udine, Civici musei; inv. n. 278.242; da Fauglis; lungh. (attuale) 6, 8 x largh. alla testa 2, 4 x h all'arco 2, 5. Priva dell'ardiglione e di parte della staffa. Con nodini ingrossati a profilo arrotondato (tav. II, 5).

3) Udine, Civici musei, inv. n. 221.602; da Lovaria; lungh. (attuale) 4, 4 x largh. alla testa 2. Priva dell'ardiglione, di parte dell'arco e della staffa. Con testa poliedrica e nodini mediani a profilo aguzzo (tav. II, 6).

4) Udine, Civici musei, inv. n. 278.490; da Strassoldo; lungh. 6 x largh. alla testa 2, 2. Priva di metà della molla e dell'ardiglione (tav. II, 7).

Variante A 236 Garbsch g

A questo tipo appartengono fibule fabbricate in un solo pezzo che possono avere un perno entro la spirale, eventualmente fermato alle estremità da due bottoni emisferici. Sono alquanto massicce e presentano i dischi mediani schiacciati, con profilo aguzzo. Con tutta evidenza, come dimostra l'area di diffusione, questa fibula è tipica del Norico e della Pannonia sudoccidentale: presumibilmente a questa variante appartiene almeno una fibula da Belgrado.([33]) In Italia è presente solo nell'alta valle dell'Adige e, isolatamente, nell'agro di Aquileia. Tra i 21 esemplari che censisce il Garbsch è ricordato uno del Museo

([32]) PETRU, *Emonske nekropole*, tav. XLIII, 9 e LXX, 27; GUGL, *Die römischen Fibeln aus Virunum*, 26, nota 113.

([33]) D. BOJOVIĆ, *Rimske fibule Singidunuma*, Beograd, Muzej grada Beograda, 1983, tav. V, n. 37.

di Udine, sch. n. 426, ([34]) cui va aggiunto quello che qui si pubblica. Altro esemplare proviene da *Virunum*.([35]) Non sempre, tuttavia, la classificazione del Garbsch è stata accolta. Così una fibula di Wels da lui attribuita a questo gruppo([36]) è stata invece considerata dalla Sedlmayer come appartenente alla variante A 236 h.([37])

La datazione proposta comprende l'età tardoflavia e il periodo traianeo.

1) Udine, Civici musei, sch. n. 426; prov. ignota; lungh. 5, 1 x largh. alla testa 2 x h all'arco 2, 2. Con nodini mediani accompagnati da una fascia superiore zigrinata. Piede con apertura ridotta e staffa con decorazione a zigzag nella parte esterna. Parzialmente rovinata alla staffa (tav. III, 1). Il dettaglio del cerchietto impresso tra i due nodini dell'arco si ritrova anche in un esemplare di *Virunum*.([38])
   Bibl: GARBSCH 1965, 219, n. 612.

2) Udine, Civici musei, sch. n. 618; prov. ignota; lungh. 7, 2 x largh. alla testa 2, 4 x h all'arco 2, 4. Priva di ardiglione e con cappuccio sulla molla (tav. III, 2).

Variante Garbsch 236 h

È la versione in due pezzi delle A 236 g ed è sicuramente la variante più diffusa nel corso del II sec. d.C. (il Garbsch ne conosce 122 esemplari)([39]) epoca in cui sostituisce la variante Garbsch 236 c. In Dacia ne sono stati editi 15 esemplari.([40]) Vi è qualche dubbio, a motivo dello stato frammentario, nella classificazione della fibula da Strassoldo. Degni di nota il bottone terminale che assume la forma tipica nel II sec., - comune ad es.

([34]) GARBSCH, *Die norisch-pannonische Frauentracht im 1. und 2. Jahrhundert*, 219, n. 612.

([35]) GUGL, *Die römischen Fibeln aus Virunum*, 26, n. 93.

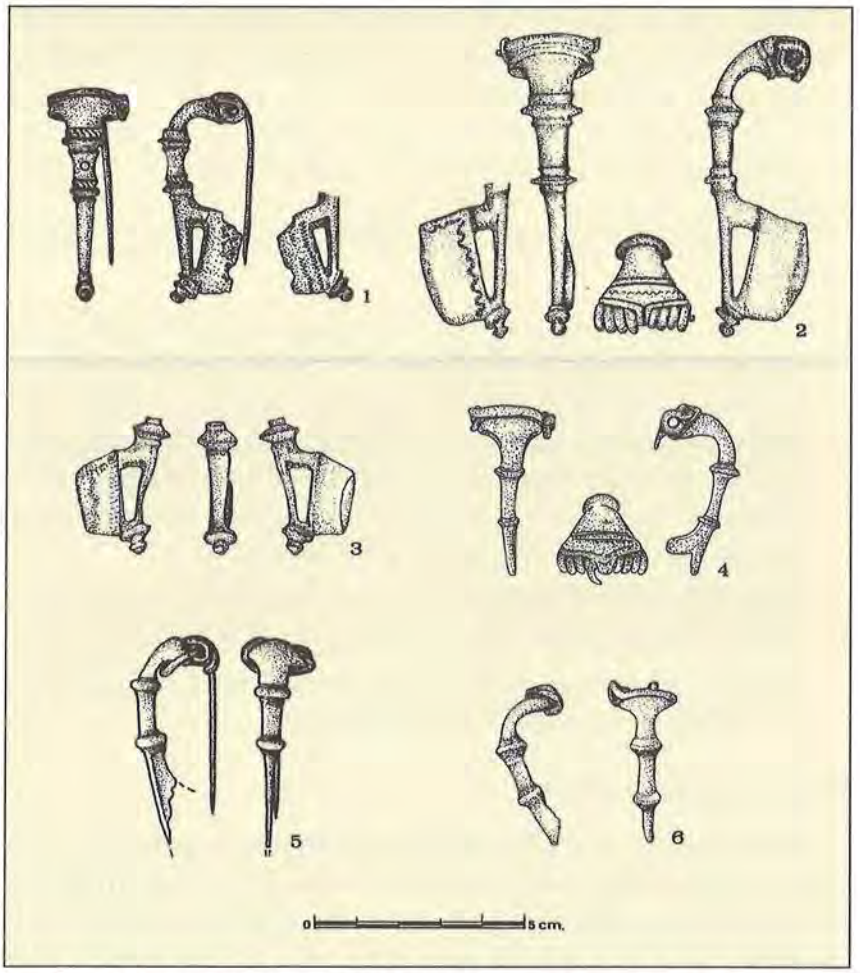
([36]) GARBSCH, *Die norisch-pannonische Frauentracht im 1. und 2. Jahrhundert*, 302, n. 5.

([37]) SEDLMAYER, *Die römischen Fibeln von Wels*, 152, n. 77.

([38]) Cfr. GUGL, *Die römischen Fibeln aus Virunum*, n. 197.

([39]) GARBSCH, *Die norisch-pannonische Frauentracht im 1. und 2. Jahrhundert*, 37.

([40]) S. COCIŞ, *Fibulele din Dacia romana – The brooches from Roman Dacia*, n'607-621.



Tav. III - Fibule di tipo Garbsch 236 f dal Friuli. 1. Friuli (sch. 426); 2. Friuli (sch. 618); Fibule di tipo Garbsch 236 h dal Friuli. 3. Strassoldo (278.320) 4. Sevegliano (278.412); 5. Raveo (da VILLA 2000); 6. Rivignano (da MAGGI 2001).

anche ad alcune "Kpf" rinvenute in regione – e soprattutto la decorazione all'esterno della staffa, che ha forma trapezoidale e non rettangolare.

La datazione genericamente accolta va dall'età tardoflavia al regno di Marc'Aurelio.([41])

([41]) GARBSCH, *Die norisch-pannonische Frauentracht im 1. und 2. Jahrhundert*, 37 segg.; GUGL, *Die römischen Fibeln aus Virunum*, 26; SEDLMAYER, *Die römischen Fibeln von Wels*, 31.

1) Udine, Civici musei; inv. n. 278.320; da Strassoldo; lungh. 3, 2 x h 2. Rimane solo parte del piede e l'attacco dell'arco; la parte esterna della staffa è decorata a tremolo (tav. III, 3).

2) Udine, Civici musei; inv. n. 278.412; da Sevegliano; lungh. 3, 8 x h 2. Priva di ardiglione e di metà della staffa (tav. III, 4).

Confronti:

3) Cividale d. Friuli, mus. arch.; da Raveo, Monte Sorantri, lungh. 2, 6 x h all'arco 1, 6 x largh. alla testa 0, 8. Degno di nota è un avvolgimento della molla dietro la testa, che non sembra trovare confronti in altri esempi conosciuti (tav. III, 5).

Bibl: L. VILLA, *L'insediamento d'altura in località Monte Sorantri a Raveo: cenni sulle indagini archeologiche e sulle evidenze di età romana*, in *I Celti in Carnia e nell'arco alpino centro* orientale, atti della giornata di studio 10 aprile 1999, a cura di S. VITRI e F. ORIOLO, Trieste 2001, 99-111, part. 108, fig. 2, 12.

4) Rivignano, museo dello Stella; inv. n. 118.981; lungh. 3, 7 x h 1, 7, priva di ardiglione e della parte terminale dell'arco. Da notare i nodi sull'arco con bordi arrotondati, l'assottigliamento dell'arco dopo il secondo nodo e soprattutto l'andamento della testa (tav. III, 6).

Bibl.: P. MAGGI, F. PRENC, *Nuove fibule di età romana ritrovate nella bassa pianura friulana*, «Quaderni friulani di archeologia», 2 (1992), n° 161-186, 181, n. 5 e tav. 6, 5; P. MAGGI, *Presenze romane nel territorio del medio Friuli*, 8, *Rivignano*, Tavagnacco, Arti Grafiche Friulane, 2001, 103, B 5.

Variante Garbsch 236 m

La variante Garbsch 236 m, fabbricata in due pezzi, ha come elemento caratteristico i due bottoncini emisferici laterali che chiudono il perno contenuto entro la spirale della molla, carattere che tuttavia secondo il Gugl comparirebbe anche nella variante Garbsch 236 g. Si tratta in genere di un elemento morfologico che compare non prima dell'età antonina, anzi sembra tipico degli ultimi decenni del II sec. d.C. e forse non anteriore all'età di Marco Aurelio, come risulta dal confronto con le forme coeve delle "KpF". La presenza di una moneta di Traiano da una delle tombe distrutte di Scheiben, presso

Judenburg, con una di queste fibule([42]) costituisce solo un *terminus post quem*. La tomba a cremazione di Kristein recava invece tra il corredo un sesterzio di Adriano e uno di Faustina II.([43]) La tomba n. 165, parimenti a cremazione, di Nova Tabla presso Murska Sobota aveva una fibula di questo tipo insieme con altre due, tra cui una del tipo A 238, probabilmente 238 o.([44]) Una fibula del nostro tipo viene dai resti della seconda fase dell'*insula* XLI di *Flavia Solva*, che comprende il periodo da Adriano a Marc'Aurelio e infine l'esemplare di Kalsdorf viene da un contesto datato dall'età flavia a quella adrianea. Ne consegue che la datazione più probabile di queste fibule va dall'età adrianea (meglio sarebbe dire forse tarda età adrianea o prima età antonina) a quella di Marc'Aurelio ovvero comprende almeno il secondo e il terzo quarto del II sec. d.C., con possibilità di prolungamento, per ora non dimostrata. La tomba 4 di Tires è stata datata alla seconda metà del II sec. d.C., ma la presenza di una fibula del tipo A 68 fa pensare che la data debba essere anticipata alla prima metà.

Gli esemplari presentati dal Garbsch hanno una sagomatura a onde del lato inferiore dell'apertura della staffa, elemento che non compare nell'Italia nordorientale, ma nemmeno a *Neviodunum* e neppure a Nova Tabla. Questo elemento deve quindi essere considerato proprio della produzione (e della moda) di una ristretta zona del Norico. Nella fibula di Strassoldo la decorazione è molto ricca e si estende sulla testa, ai lati dei due nodi aguzzi, nel tratto compreso tra di loro e all'esterno della staffa. Il nodino terminale del piede è formato da 3 nodini sovrapposti.

Sono noti una ventina di esemplari, un quarto dei quali si concentra a *Flavia Solva* e nel suo territorio, ove è molto probabile che il tipo abbia avuto origine. Le sporadiche attestazioni in Pannonia, a *Neviodunum*, a *Poetovio* e a *Carnuntum*, ([45]) possono dipendere senza difficoltà dalla presenza di donne celte pro-

([42]) GARBSCH, *Die norisch-pannonische Frauentracht im 1. und 2. Jahrhundert*, 41.

([43]) HEYMANS, *Die Fibeln aus dem römerzeitlichen Vicus von Kalsdorf bei Graz*, 335.

([44]) GUŠTIN, *Steklene posode z Nove Table pri Murski Soboti (Glass Vessels from Nova Tabla near Murska Sobota)*, 73, fig. 7, 2.

([45]) I. PEŠKAŘ, *Fibeln aus der römischen Kaiserzeit in Mähren*, Praha, Academia, 1972.

venienti da *Flavia Solva*. Sporadiche attestazioni sono presenti nel Norico Ripense lungo il Danubio e a Tires. Eccezionale è la presenza di una fibula di questo tipo a Basiglio, nell'agro mediolanense.([46]) I corredi funerari dimostrano senza ombra di dubbio che fibule di questo tipo erano portate dalle donne. È possibile che nel costume femminile le fibule del tipo A 236 m fossero portate in coppia con esemplari di altro tipo, contemporanei o più antichi, es. A 70/73 (Kristein) o A 68 (Tires t. 17).

1) Udine, Civici musei; inv. n. 224.283; da Strassoldo; lungh. 7, 6 x largh. 3, 2 x h all'arco 2, 2; priva di parte della staffa. La decorazione è formata da file trasversali di puntini impressi a bulino sull'arco e da una fila longitudinale di cerchi a punzone tra i due gruppi di nodi; nella parte esterna del piede doppia linea a zigzag. Anche la testa, molto allargata, è decorata da una linea a zigzag (tav. IV, 1).

   Confronti:

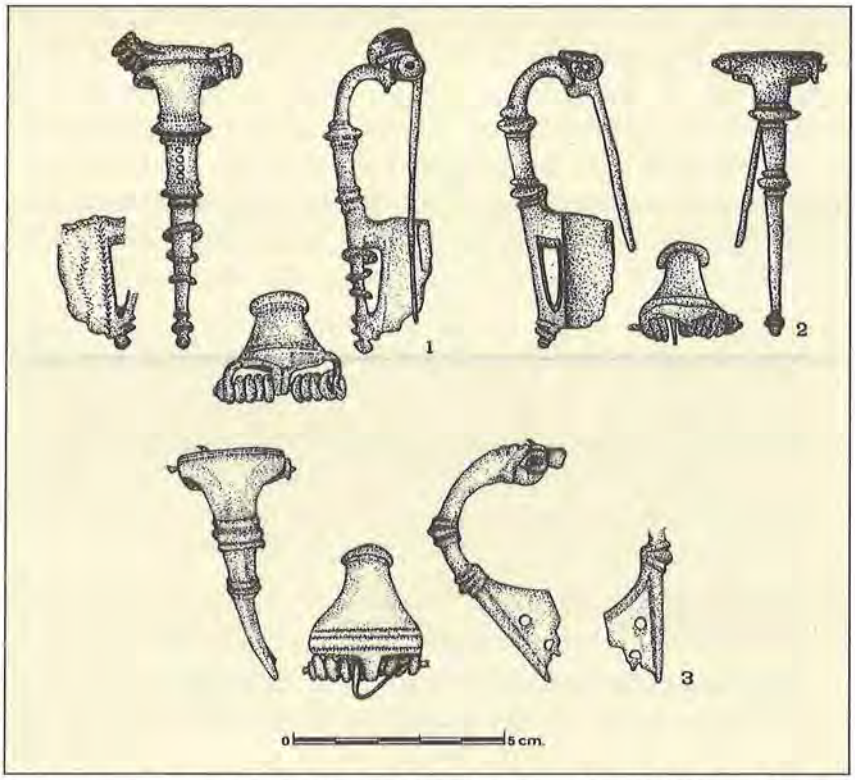
2) Da Invillino, lungh. 7 x h all'arco 2, 6 x largh. alla molla 2, 6. Priva di un bottone laterale e di parte dell'ardiglione. Degno di nota il fatto che nonostante vi sia la molla, l'ardiglione funziona a cerniera (tav. IV, 2).

   Bibl.: GARBSCH 1965, n. 604; V. BIERBRAUER, *Invillino* – Ibligo *in Friaul*, I, *Die römische Siedlung und das spätantik-frühmittelalterliche* castrum, München, Münchner Beiträge zur Vor- und-Frügeschichte 33, tav. 44, 7.

A 237 c

L'esemplare che qui si presenta appartiene al tipo A 237 c come rivela il cappuccio sulla molla e l'andamento appuntito delle crestine. Qui il profilo dell'arco non è a D, ma trapezoidale. Le crestine stesse non sporgono nella parte interna dell'arco, che appare liscia come nelle "KpF" della prima metà del II sec. d.C. La costruzione in due pezzi si accompagna alla presenza di un perno entro la molla, come si trova nelle fibule A 236

([46]) M. ANTICO GALLINA, *La via* Mediolanum – Ticinum *nel quadro insediativo dell'agro mediolanense sud-occidentale*, «Rassegna di Studi RASMI», 67-68 (2002), 7-58, part. 19 e 31-32 (cat. n. 11, figg. 11, 11 e 12).



Tav. IV - Fibule di tipo Garbsch 236 m dal Friuli. 1. Da Strassoldo (224.283); 2. Da Invillino (da BIERBRAUER 1987); Fibula di tipo Garbsch 237 c dal Friuli. 3. Da Aquileia (sch. 675).

g e m. La decorazione a bulino si limita a tre sole linee parallele sul cappuccio della molla. Tutti i caratteri morfologici paiono tipici della prima metà del II sec. d.C., in particolare dell'età adrianea (secondo quarto del secolo).

Degne di nota la nervatura marginale del piede anche sul lato inferiore e i fori larghi, che paiono tipici degli esemplari 237 a e b presenti in Slovenia e in Carinzia. La nostra variante, di cui il Garbsch nel 1965 censì una ventina di esemplari, è tipica della Rezia, ove queste fibule sono state rinvenute lungo la strada da Bregenz a Kempten e poi ancora verso est.

1) Udine, Civici musei, sch. n. 675; da Aquileia; lungh 5, 7 x h 3, 2 x largh. massima 2, 7. Priva dell'ardiglione e di parte del piede (tav. IV, 3).

3. Una fibula a un solo nodo con lamina di appoggio e piede allungato ("Einknotenfibel")

Questo tipo è stato riconosciuto per la prima volta dal Gugl nel suo lavoro apparso a Klagenfurt nel 1995.([47]) Lo stesso autore se ne è successivamente occupato qualche anno dopo, nel 1999,([48]) sulla scorta anche di una nota apparsa a cura dell'Heymans nella sua pubblicazione delle fibule del *vicus* di Kalsdorf, e infine nel 2003.([49])

Sono noti una ventina di esemplari, che sono stati suddivisi in tre varianti, con diversa, per quanto contigua, area di espansione. La prima variante (Gugl tipo 9 a) ha come carattere ben evidente la presenza di alcuni ocelli profondamente impressi ai bordi superiori della lamina di appoggio. Tali fibule nella forma completa hanno il caratteristico lungo piede traforato con l'*opus interrasile* di gusto celtico.([50]) Esse sono state considerate pertinenti al costume femminile in quanto sono simili a esemplari di fibule così dette norico-pannoniche – anche se non perfettamente identiche – che sono raffigurate nei monumenti funerari. Gli esemplari finora editi provengono tutti dal territorio di *Virunum* e di *Flavia Solva*. Uno scarto di fabbrica consente di stabilire che queste fibule erano fabbricate a *Flavia Solva*: forse potevano essere prodotte anche a *Virunum*.

La presenza di un paio di fibule di questo tipo nella tomba di Schlemberg ha portato a credere che esse facessero parte del costume femminile del Norico e fossero portate come altre fibule grandi e di tipo simile, in coppia appunto. Tuttavia nelle raf-

([47]) GUGL, *Die römischen Fibeln aus Virunum*, 29 segg. Si veda anche la lista 3 a p. 67.

([48]) Ch. GUGL, *Die Einknotenfibeln*, in *4000 Jahre Schmuck und Münzen, Funde aus der Alpenregion*, a cura di Katharina BOTT, Klagenfurt, 1999, 33-36. Nel medesimo anno è apparso il contributo citato alla nota 17.

([49]) A. GALIK, CH. GUGL, G. SPERL, *Feldkirchen in Kärnten. Ein Zentrum norischer Eisenverhüttung*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Austrian Academy of Sciences Press, 2003.

([50]) Su cui si veda J. WERNER, *Spätlatène-Schwerter norischer Herkunft*, in *Symposium Ausklang der Latène-Zivilisation der germanischen Besiedlung im mittlerem Donauraum*, Malé Vozokany 1972, Bratislava, 1977, 367 segg [=*Spätes Keltentum zwischen Rom und Germanien*, München, C. H. Beck, 1979, 165-197].

figurazioni su stele non si può riconoscere esattamente nessuna fibula di questo tipo e non si può escludere che anche gli uomini potessero portarle.

Nel 2002 in occasione della mostra "Roma sul Danubio" si espose a Udine la testa di un esemplare della variante a di questo tipo, frammentato, conservato nel museo di Aquileia.([51]) (fig. 5) Esso è una chiara dimostrazione dei rapporti tra la città altoadriatica e il territorio del Norico immediatamente adiacente all'Italia (territorio di *Virunum* o di *Flavia Solva)*, da cui certo proveniva la persona che la indossava (fig. 6).

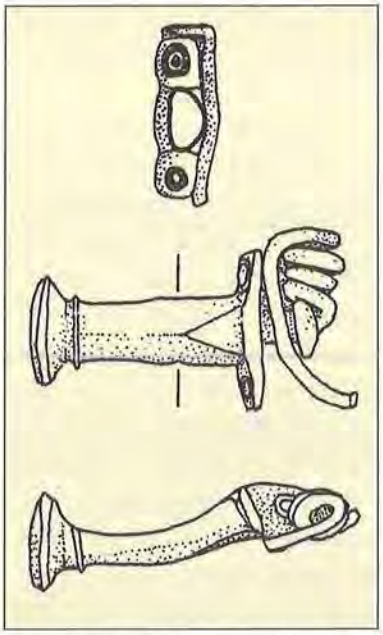


Fig. 5 - Fibula del tipo a un solo nodo da Aquileia (dis. G. D. De Tina 2004). Scala 1:1.

La totale assenza di queste fibule sul Magdalensberg porta a supporre che la maggiore diffusione sia successiva alla metà del I sec. d.C. La stessa conclusione si ricava da altre considerazione relative alle circostanze di rinvenimento di altri esemplari. Il Gugl ha proposto un utilizzo di queste fibule nel periodo neroniano-flavio, ma esse certo rimasero in uso almeno fino all'iniziale II sec., come dimostra il ricco corredo della tomba 1/1977 di Stari trg che tra le numerose fibule (di cui tre di questo tipo) aveva anche una moneta di Domiziano e un'altra di Traiano.([52]) In seguito la pubblicazione delle fibule di Kalsdorf presso

([51]) M. BUORA, *Catalogo*, in *Roma sul Danubio. Da Aquileia a* Carnuntum *lungo la via dell'ambra*, Cat. della mostra, a cura di M. BUORA e W. JOBST, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2002.

([52]) Cfr. M. STRMČNIK-GULIČ, *Antično grobišče v Starem Trgu pri Sloveni Gradcu (Roman Cemetery at Stari Trg near Slovenj Gradec)*, «Arheološki vestnik», 32 (1981), 348-371.

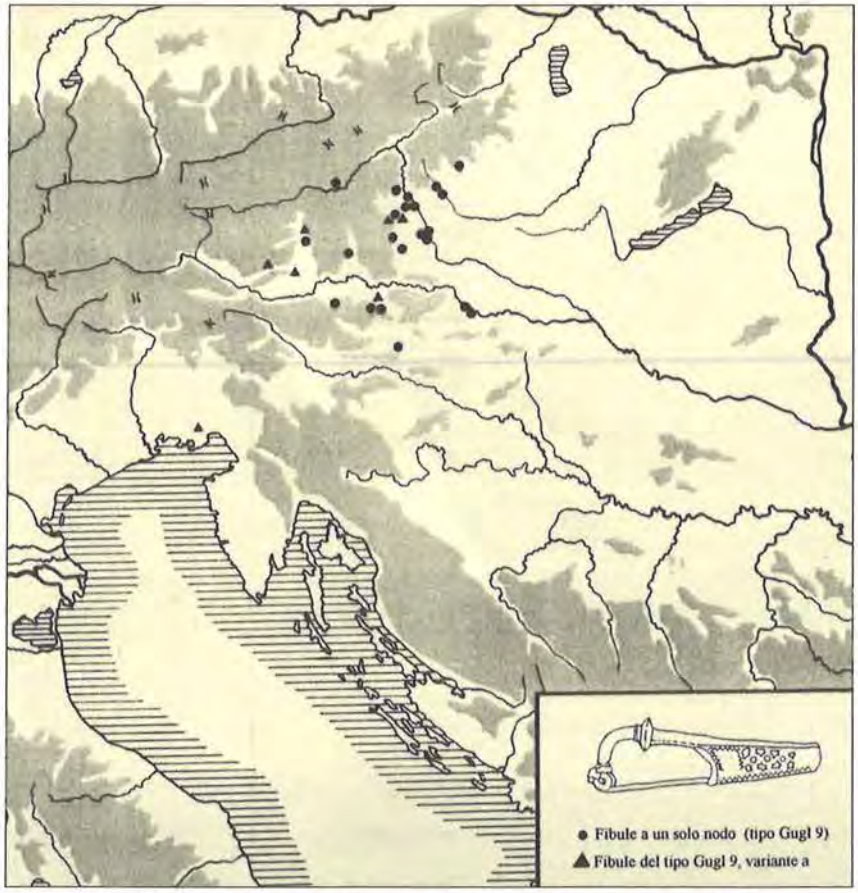


Fig. 6 - Diffusione delle fibule a un solo nodo (da GUGL 1999, con integrazione).

Graz([53]) ha fatto conoscere una fibula di questo tipo che ha elementi in comune con esemplari più antichi come le A 67 etc. per cui o si anticipa di qualche decennio la comparsa del tipo o si riconosce che esso affonda le sue radici in una morfologia celtica che anche nella seconda metà del I sec. d.C. si rivela assai produttiva.

([53]) HEYMANS, *Die Fibeln aus dem römerzeitlichen Vicus von Kalsdorf bei Graz.*

TORNEAMENTI, TRIPUDI, FESTE E MANIFESTAZIONI PUBBLICHE DELLA MAGNIFICA COMUNITÀ DI CIVIDALE DEL FRIULI (SECOLI XIII-XVIII)

Giostre e fastosi tornei

Il travestimento della guerra, con l'addobbo di un apparato scenico irto di bandiere sventolanti e pennacchi fiammeggianti, e con la trasformazione del combattimento in festa ed esercizio, sorse in Francia nel XII secolo e subito divenne popolare in tutta Europa. Progressivamente le rudi mischie ed i furibondi assalti, più regolamentati ed ordinati, persero – in parte – la loro pericolosità e da battaglie più o meno simulate passarono al ruolo di giochi e spettacoli, praticati e fruiti anche in ambito borghese e popolare.(1) L'abbraccio della nobiltà friulana con quella nordica, introdottasi nell'anello di mura cividalesi al seguito dei patriarchi tedeschi, dovette portare anche l'avvicinamento alle fastose giostre, molto familiari alla corte teutonica.

Un efficace testimone dell'arte marziale nell'arco alpino contiguo alle terre forogiuliesi, viene individuato in Ulrich von Lichtenstein, trovatore alemanno creato cavaliere a Vienna nel 1223, assiduo partecipante a fatti d'arme e tornei disseminati in Austria, Tirolo, Stiria, Carinzia. In onore di Beatrice di Merania, di cui voleva conquistare il cuore, intraprese un lungo viaggio, immaginandosi Venere discesa sulla terra per mettere alla prova i cavalieri che si professavano al suo servizio. Cangiandosi con abiti femminili in dama Venere, lo troviamo proclamare che andrà da Mestre in Boemia, sfidando quanti incontrerà: chi romperà una lancia con lui, otterrà un anello

(1) F. CARDINI, *Il guerriero e il cavaliere* in *L'uomo medievale* a cura di J. Le GOFF, Bari, Laterza, 1987, 110-112.

fatato per conservare bellezza e fedeltà della dama cui verrà regalato. Siamo nel 1227. Lo stravagante corteo – sull'armatura di Ulrico coperta da vesti muliebri spicca un elmo con parrucca adorna di perle –, composto da una dozzina di scudieri e un paio di menestrelli che li accompagnano strimpellando, si muove nel Veneto a proclamare giostre.([2]) Spezzando lance e trafiggendo palpitanti cuori in ogni sua tappa, giunge in quel di Gemona, dove si recano anche cavalieri armati di Cividale.([3]) Ne deriva una giostra "si nobile e gioiosa", con una entusiasmante sequela di potenti stoccate; alla fine dell'accesa tenzone il campo è disseminato di tronconi d'aste e schegge di scudi e sette anelli vanno ad altrettanti abili cavalieri. Per la cronaca, la duchessa di Merania non riconobbe il valore di Ulrico e questi, deluso, nel 1240 spasimando per un'altra dama riprese a torneare attraverso città d'Europa, stavolta cammuffato da re Artù.

Non conosciamo i nomi dei baldi Cividalesi mossi a tale eccitante ed appagante incontro, forgiati nella città ducale ove intenso doveva essere lo spirito cavalleresco, intriso di quei valori che i giovani destinati all'arte militare assorbivano al fatidico momento della consegna delle armi, quali obbligazioni inviolabili senza incorrere nella colpevolezza di spergiuro e di sacrilegio. All'ordine equestre si era ammessi dopo un lungo periodo di iniziazione avviato in età pre-adolescenziale ed epilogante nella solenne cerimonia di consacrazione a cavaliere, che prevedeva il bagno purificatore, una veglia notturna di preghiera, la vestizione dell'abito bianco e culminante nell'acquisizione di spada e speroni, con i classici tre colpi di piatto con lo spadone nudo sulla spalla; a suggello del tutto, la 'palmata': una solenne sberla sulla nuca dell'iniziato.

([2]) Una cronaca dell'insolita vicenda si trova in F.C. CARRERI, *Ulrich di Liechtenstein e Ottone di Spilimbergo giostrano a S. Odorico nel 1227*, «Pagine Friulane» 7 (1894), 9-10; CARDINI, *Il guerriero*, 114. Sull'originale figura del cavaliere Ulrico: M. GRATTONI, *Cavalieri erranti, menestrelli e tradizione musicale medievale* in *La vita nei castelli friulani* a cura di T. MIOTTI, Bologna, Del Bianco, 1981 (Castelli del Friuli, 6), 270-275.

([3]) La provenienza cividalese è attribuita ai cavalieri da L. ZANUTTO, *Fiore di Premariacco ed i ludi e le feste marziali e civili in Friuli nel medio-evo*, Udine, D. Del Bianco, 1907, 54, n. 3.

A Cividale, sappiamo che il primo novembre 1285 il conte Alberto di Gorizia creava cavalieri Giovanni di Zuccola e Francesco di Orzono, nel prato "iuxta Sinirolam". Questa località (detta anche "Simirnella/Sinirvella") si potrebbe collocare poco lungi dal borgo S. Domenico, fuori dall'antica porta di S. Silvestro, tra Gruspergo e Zuccola(4) e probabilmente si estendeva fino a lambire il territorio di borgo Brossana.(5) In occasione della creazione di cavalieri era diffuso sottolineare l'avvenimento con fastosi giochi militari, tornei, giostre, corse equestri, conviti e balli. Secondo il costume, un araldo trottava di castello in castello invitando i coraggiosi guerrieri a dare prova del loro valore e nell'Ognissanti del 1285 qui intervennero i più blasonati rappresentanti della nobiltà friulana e tedesca.(6) L'evento ebbe memorabile risonanza in quanto comparve sulla scena il valoroso trevigiano Gherardo da Camino, proprio "il buon Gherardo" proposto da Dante nel Purgatorio della «Divina Commedia» quale modello d'onestà e di cortesia italiana. Le feste bandite sulla spianata cividalese per l'ammiranda figura del Trivigiano si protrassero per otto giorni, con il contorno di un centinaio di cavalieri variamente assortiti ed ecclesiatici di alto rango, serviti da paggi vestiti di stoffa verde ed adorni di piume rosse.(7)

(4) G. GRION, *Guida storica di Cividale e del suo Distretto*, Cividale, Tipografia Feliciano Strazzolini, 1899 (Premariacco, Juliagraf, 1990), 255.

(5) Il prato di *Simirnella* era posto nei pressi di una piccola selva *in contrata petra male*, che si sa essere poco distante da Borgo Brossana, G.D. GUERRA, *Otium Forojuliense, ms* del sec. XVIII in Archivio Museo Nazionale Cividale (da qui AMNC), XL (segnatura antica 36), 129: *silva sita apud Sinirivellam in contrata petra male*. ZANUTTO, *Fiore*, 62 e 279, doc. X, n. 2 riporta un regesto del 1401 in cui si cita *in prato de Sinirvola iuxta Rivum Simiglanum* (odierno Rivo Emiliano, che sbocca nel Natisone in borgo Brossana) *et vias publicas*.

(6) IULIANI CANONICI, *Civitatensis chronica*, a cura di G. TAMBARA, Città di Castello, casa editrice S. Lapi, 1906 (Rerum Italicarum scriptores, 24), 18.

(7) ZANUTTO, *Fiore* 63-65, 113. GUERRA, *Otium*, XL (segnatura antica 36), 129; P.S. LEICHT, *Vita di popolo a Cividale nel Trecento*, «Pagine Friulane», 6 (30 marzo 1904), 86 descrive una corte tenuta sempre nel 1285, "con il concorso di cinquecento nobili", credo da ritenersi il medesimo avvenimento, ma lo colloca "presso Fornalis", cioè sulla sponda opposta del fiume Natisone. Gherardo comparve per la prima volta in un documento friulano in un atto redatto il 23 giugno 1269 a Cividale, quando egli si fece garante, con altri, di una promessa di fedeltà al patriarca, cfr. P. PASCHINI, *Storia del Friuli*, Udine, Arti grafiche friulane, 1990[6], 391.

Altro avvenimento altisonante per la consacrazione di cavalieri fu quello tenuto nel campo detto "Pradatimis" vicino a Paderno "supra Utinum", il primo dicembre 1297.([8]) Alla grandiosa parata, coincidente con la pace conclusa tra il conte di Gorizia ed il patriarca Raimondo della Torre, il maggior apporto di militi venne da Cividale, ove dimoravano i casati friulani più illustri – anche se Udine era già ben lievitata dalla condizione di modesto borgo ai piedi del castello –, che ne avevano frastagliato il profilo, erigendo svettanti e temibili torri di famiglia entro il suo solido perimetro murario. Le cronache ci tramandano le gesta nel 1259 di Sibottone "miles civitatensis", nella seconda metà del '200 brandivano le armi il cavaliere Adalperto, i militi Girardino, Corradino di Barnaba, Brandolisio, il crociato Enrico d'Aquileia, Grasendulo dei Signori di Pinzano e numerosi altri appartenenti all'elite della schiera equestre, tutti dimoranti in Cividale.([9]) Sappiamo che i giovani cividalesi erano educati alle nobili giostre sulla piana di Siniruella da Arnoldo, maestro schermidore tedesco in auge nel ventennio 1290-1310.([10]) Sul finire del Trecento il milite di Cividale Corrado III Boiani, accompagnando il patriarca in Puglia, si fermò a giostrare a Ferrara, portandosi anche in Napoli, attratto dai tornei che là si celebravano e di cui molto si dilettava([11]): di fronte al Vesuvio, il nostro Cividalese "tut el dì zostrava torniava e danzava, come è osancia deli homeni inamoradi".([12])

Una società cavalleresca ben attiva, dunque, in tempi che imponevano di alimentare costantemente le energie guerresche, poiché la connessione tra nobiltà e mestiere delle armi era assai stretta; diventerà più labile dal Quattrocento in poi.([13]) Quando

([8]) GUERRA, *Otium*, VI, 21-22; IULIANI, *Civitatensis*, 28; ZANUTTO, *Fiore*, 65-66 indica il luogo anche come *Pradatino*; PASCHINI, *Storia*, 410.

([9]) Questi ed altri nomi di cavalieri cividalesi in ZANUTTO, *Fiore*, 66-68.

([10]) ZANUTTO, *Fiore*, 108, 279.

([11]) L. ZANUTTO, *Il milite Corrado iij Bojani e la sua illustre Casata*, Udine, Tip. Domenico del Bianco, 1902, 20.

([12]) L. ZANUTTO, *Il milite Luchino dei Visconti di Milano*, «Atti dell'Accademia di Udine», s. II,9 (1902), 34.

([13]) L. MARCOZZI, *Giochi di corte, di taverna e di campo*, «Civiltà del Rinascimento», 10 (novembre 2001), 59.

i fatti d'arme si diradavano – ogni tanto scoppiava qualche pace – e v'era il rischio di illanguidire le membra e corrompere le virtù, ci si teneva in allenamento con giostre e tornei, efficaci compendi agonistici di addestramento militare, esaltanti la dimensione sociale aristocratico-cavalleresca, non privi d'elitario aspetto ludico. Nei tornei, squadre di cavalieri si affrontavano impetuosamente per uno o più giorni all'interno di un recinto detto lizza, da cui l'espressione 'scendere in lizza', letteralmente 'scendere in campo'. All'inizio i combattimenti erano molto cruenti – ci scappava una profusione di atroci incidenti letali – e, assumendo crescente popolarità, le autorità ecclesiatiche giunsero a condannarne la pratica, ingiungendo nel 1139 di negare sepoltura cristiana ai cavalieri rimasti uccisi in tali micidiali spettacoli; in seguito, l'impiego di armi spuntate e prive di filo ridusse drasticamente il numero delle vittime,([14]) pur rimanendo, a detta della Chiesa, un malefico concentrato dei sette peccati capitali. Soprattutto a partire dal XIII secolo la giostra, vale a dire l'incontro in campo chiuso, gode maggiormente del favore dei cavalieri rispetto al torneo (dal francese 'tourner', cioè combattere girando l'uno intorno all'altro) in quanto sono bastevoli spazi più ristretti ed è più spettacolare perché il combattimento si svolge a distanza ravvicinata rispetto al pubblico; il termine "giostra", infatti, deriva dal provenzale

Fig. 1 - Sigillo di Alberto II conte di Gorizia, che nel 1297 stipulò una pace con il patriarca d'Aquileia. Per festeggiare l'avvenimento, si organizzò una fastosa giostra cui partecipò una folta rappresentanza di cavalieri cividalesi.

([14]) CARDINI, *Il guerriero*, 108-111; A. BARLUCCHI, *Quando l'onore scende in campo*, «Medioevo» 2, marzo 1997, 40.

"josta", attraverso il latino "iuxta", "vicino, presso", riguardo alla vicinanza dei combattenti.([15])

L'adrenalina – non di rado anche il sangue – sgorgava a fiotti per le pugne ludiche sul campo, ai cui bordi le dame contribuivano ad aumentare le pulsazioni con vezzosi pegni d'amore – veli, fazzoletti, maniche – ai destri cavalieri. Nel 1330, tra le soavi pulzelle intervenute d'ogni dove ad un torneo cividalese, la più splendida era Vigla di Villalta, sfoggiante un'elaborata acconciatura, ornata con corona di perle ("cum zona de perlis gentilibus").([16])

L'astiludio e gli altri campi

A Cividale le tenzoni avevano luogo in borgo di Ponte, nel campo contiguo alle mura cittadine detto "Astiludio", corrispondente all'attuale piazza della Resistenza.([17]) Il nome si fa derivare dalle "aste" maneggiate nei "ludi" ("hastarum ludibus", alla lettera "giochi con le lance") come aveva intuito lo Sturolo, raccoglitore settecentesco di memorie patrie: "Feste... colle aste, dalle quali derivò il nome Astiludio, co' torneamenti, colle Giostre, e finte battaglie tra cavalieri e nobbili della città";([18]) tale toponimo indica luoghi con la medesima destinazione anche in altre località, ad esempio nel 1338 si citava l'"hastiludium" di Villalta.([19]) Il termine era ampiamente usato ad indicare un gioco cavalleresco, una sorta di mostra di abilità eque-

([15]) Sulla pratica di giostre e tornei: CARDINI, *Il guerriero*, 106-107.

([16]) ZANUTTO, *Fiore*, p. 100.

([17]) Lo Sturolo colloca l'Astiludio "contiguo alla Mura del Borgo di Ponte", G. STUROLO, *Libro primo di frammenti antichi e recenti MDCCLXXII*, AMNC, *ms*, I, 260; su questo compilatore di memorie storiche cittadine: G. STUROLO, *Il Cividalese nel '700* a cura di M. BROZZI, Udine, Arti grafiche friulane 1980. GRION, *Guida storica*, 254 precisa "astiludio, ora mercato de' buoi", cioè il sito ove sino a pochi decenni si teneva il mercato bovino, ora denominato piazza della Resistenza.

([18]) G. STUROLO, *Tomo III d'Aggiunte a Tomi I e II di vicende jstoriali antiche e recenti della Mag.ca antichissima Città di Cividale del Friuli...*, AMNC, *ms*, 1783-1784, 107; ZANUTTO, *Fiore*, 99 riporta diversi regesti su memorie notarili che, dal 1299, riportano il toponimo *Astiludio*.

([19]) V. ZUCCHIATTI, *I nomi della terra. Toponomastica del Comune di Fagagna*, s.l., s.d. [ma 2000], 100.

stre e di maneggio delle armi, che sembra il prediletto dall'aristocrazia guerriera italica.([20])

La memoria più antica sull'Astiludio risale al 1246: quando la città fu munita delle mura cingenti i borghi esterni al nucleo centrale, per volere congiunto di comunità, patriarca Bertoldo di Andechs e capitolo, si accrebbe anche l'astiludio,([21]) in seguito reso ancora "più ragguardevole e spacioso".([22]) Lo Sturolo ne dà questa estensione: "contiguo alle mura del Borgo di Ponte incominciando dalla Stradella di S. Chiara, e l'altra, che va in Carraria, fino a quella che và alla chiesa di Rualis, e che divide la brajda del conte Sigismondo Manzano, da quella del conte Guliemo Puppi e questo fu in diversi tempi allargato e reso più spazioso".([23]) Gli statuti cittadini elaborati nel 1307-1309 dedicano una specifica rubrica all'Astiludio, ove si proibisce, sotto pene pecuniarie, di raccogliere erba e porre termini lapidei;([24]) tale prescrizione non compare nella revisione statutaria del 1378.

Nella prima metà del XIII secolo nell'astiludio cittadino scesero i militi Leonardo dei signori di Gagliano con Primilo dei Signori di Faedis, Federico da Rubignacco, Diederico ed Ermacora.([25]) Qui si svolsero i torneamenti del 1293 per le nozze di Matilde dei conti di Buttrio col cavaliere Corrado di Manzano, alla presenza del patriarca e, pochi anni dopo, le "giostre dilettevoli" indette per i solenni sponsali di un nobile udinese con una Boiani.([26]) Tra le doti del cavaliere concittadino "di eletti spiriti marziali" Enrico Nassinguerra, con gesta note dal

([20]) BARLUCCHI, *Quando l'onore*, 41.

([21]) G. STUROLO *Frammenti antichi, e moderni del R.mo Monastero di S. Maria in Valle intrecciati d'altri frammenti della città di Cividale* (...), 1794, AMNC, *ms*, VI, 7.

([22]) *Ivi*. Lo Sturolo pone l'ampliamento all'anno 1298, sotto il patriarcato di Gregorio di Montelongo, ma sorge l'incongruenza tra data e persona, poiché questi morì nel 1269.

([23]) STUROLO, *Tomo III d'Aggiunte*, 107.

([24]) *Statuta Civitatis Austriæ*, a cura di E. VOLPE, Udine, Tip. G. B. Doretti, 1891, 64, rubrica LXVII «Super non accipiendis barris de campo hastiludii. Rubrica. Item quod nullus accipiat vel faciat barros herbe in campo hastiludii sub pena xii denariorum que sit communis, nec ibi poniat lapides fraudulenter sub pena xxiiii denariorum, quorum tercia pars sit communis, tercia castaldionis et tercia accusantis».

([25]) ZANUTTO, *Fiore*, 68.

([26]) ZANUTTO, *Fiore*, 99.

1383 al 1386, si ricorda l'ostentazione del suo valore nell'Astiludio cividalese.([27])

Da inventari notarili relativi all'arredamento e fornimento in dimore aristocratiche di Cividale, si rileva la consistenza e la raffinatezza delle armerie possedute, sempre comprendenti l'equipaggiamento per le giostre – diverso e distinto dagli armamentari da guerra – come elmi, selle piane "ad zostrandum, scutum ferratum a zostrando".([28])

Un giovane nobile cividalese, forse figlio di Egidio di Borgoponte, all'alba del '400 morì per una rovinosa caduta dovuta all'impeto del suo destriero, mentre giostrava nell'Astiludio; su concessione vescovile – cancellante alcune pesanti censure ecclesiastiche che lo riguardavano – ebbe il funerale solenne da cavaliere, con lunghe schiere di militi su cavalli abbrunati e largo sfoggio di armi e vessilli.([29])

Questo spiazzo pubblico accoglieva anche i mercati: nel 1339 il Consiglio cittadino decise che qui si tenessero i mercati di s. Mattia, del primo giugno e di s. Michele,([30]) invece nel 1375 il patriarca Marquardo di Randek permise alla comunità di traslare la fiera dei ss. Filippo e Giacomo temporalmente dai primi di maggio al giorno di s. Gallo e, come sito, dall'astiludio alla chiesetta di S. Pantaleone.([31]) L'anno 1402 il Consiglio deliberò che all'Astiludio potessero intervenire solo i nobili e i popolari della città.([32]) "Gare d'asta" qui si svolsero nel marzo 1405 e per scongiurare ruvidi contrasti tra i padroni di casa e gli Udinesi – le tensioni tra le due città, accesamente rivali, erano continue – vennero deputati due per borgo a vigilare "acciò non insorgesse alcun rumore o scandalo". A onorare i giostranti furono il gastaldo e Ulvino Canussio, a bollare le lance Andrea Brandis e Virgilio de Virgilii; per la cronaca, emersero vincitori

([27]) L. ZANUTTO, *I Savorgnani di Cividale. Episodio sulle «Milizie di Ventura»*, «Memorie Storiche Cividalesi», 1 (1905), 3-4, 94.

([28]) ZANUTTO, *Fiore*, 102-103 e doc. III in Appendice.

([29]) ZANUTTO, *Fiore*, 103-104.

([30]) ZANUTTO, *Fiore*, 99.

([31]) STUROLO, *Libro primo*, 264.

([32]) STUROLO *Frammenti antichi*, 7.

della giostra Franceschino Panciera – fratello del patriarca –, Guglielmino Bojano ed Enrico Ribis.(33)

I perigliosi tempi successivi – nel 1419 Cividale sarà costretta a venire a patti con la schiacciante potenza del Leone alato – non parrebbero propizi alle feste, invece "dopo la sottomissione alla Repubblica Veneta, le giostre non solo continuarono ma divennero anzi più splendide".(34) In effetti, a Udine nel giugno del 1422 iniziò la consuetudine di ricordare la dedizione alla Serenissima con balli e giostre, ai cui vincitori andavano "arnesi militari" di ingente valore. Anche a Cividale i torneamenti non scomparivano dall'orizzonte ludico cittadino, ma godevano di minore considerazione: nel giugno 1433 si stabiliva di praticare la seconda domenica di ottobre "astiludi seu torneamenti", però il 19 agosto seguente molti ritenevano meglio cancellarli, per non esporsi ai motteggi dei confinanti, che colpivano chi praticava ancora tali ludi guerreschi, evidentemente ritenuti anacronistici.(35) Saltuariamente tali pratiche tornavano alla ribalta: il 16 febbraio 1448 il consiglio dava licenza alla vigorosa gioventù di poter "astiludere".(36) Frate Leonardo – maestro di teologia – non era dello stesso avviso e supplicava che si impedissero tali esercitazioni in tempo di Quaresima.(37)

L'area continuò nel tempo ad ospitare le manifestazioni pubbliche della città "in memoria di generose imprese"; nel

(33) STUROLO, *Libro primo*, 264 e 271; M. NICOLETTI, *Seguito degli estratti dagli Annali di Cividale del Friuli dal 1384 al 1419*, Udine, Giuseppe Seitz, 1864, 22; ZANUTTO, *Fiore*, 257, pone la giostra al 1406, credo per una svista.

(34) F. DI MANZANO, *Annali del Friuli, ovvero Raccolta delle cose storiche appartenenti a questa regione*, 5, Udine, Tip. Di Giuseppe Seitz editrice, 1865, (Bologna, 1975), 95, che riporta l'opinione del Ciconi.

(35) AMNC, *Definizioni comunità*, G01, cart. 8/1433 f., 87v. per il 22 giugno e 115 per il 19 agosto: «In facto tornerii eo quod aliqui dicunt melius esse ipsum non fieri propter verba multorum qui sunt extra Patriam qui deludunt hanc Civitatem et Utinum propter ista torneria». Riportato in D. GUERRA, *Otium Foroiuliense*, XLI, f. 150-151; ZANUTTO, *Fiore*, 258 data la definizione al 1449, anziché 1433.

(36) AMNC, *Definizioni comunità*, G01, 8/1448, c. 17v: *Die Veneris xvj februari. Super eo quod quidam iuvenes volunt astiludere: petunt quod Civitas det eis licentiam possa astiludere*; STUROLO *Frammenti antichi*, 7 pone questa definizione al giorno 17; ZANUTTO, *Fiore*, 258.

(37) AMNC, *Definizioni Comunità*, G01, 8,/1448, 18v, 21 febbraio; ZANUTTO, *Fiore*, 258, trae da GUERRA, *Otium*, 41 [nuovo], 841, ma questa pagina non risulta esistere.

Fig. 2 - Una giostra in una antica xilografia. A Cividale i tornei cavallereschi anticamente si svolgevano nel Campo astiludio, in borgo di Ponte.

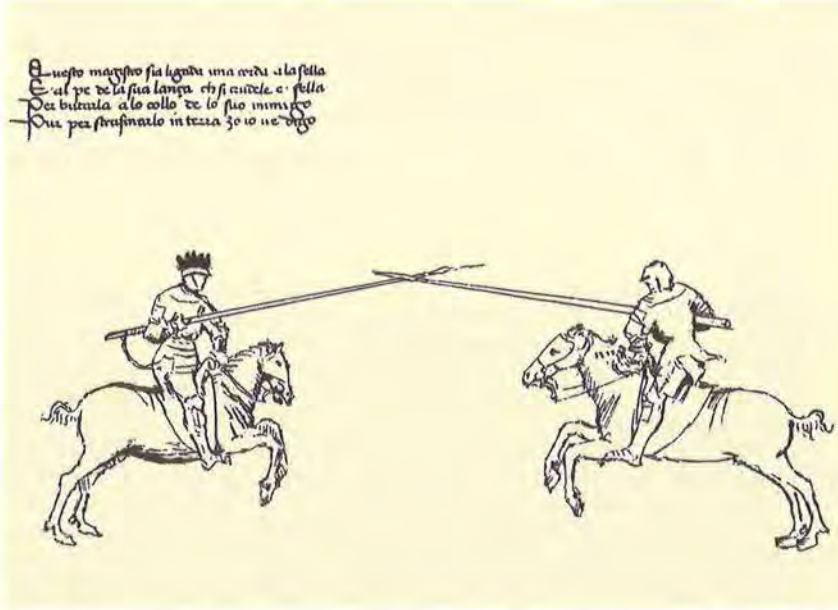


Fig. 3 - Scontro tra cavalieri, rappresentato nel *Flos Duellatorum*, trattato del 1409 sull'arte del combattimento scritto da Fiore dei Liberi, secondo la tradizione nativo di Premariacco, poco lungi da Cividale del Friuli.

1426 è attestato il toponimo "lu campo della zostra".([38]) Segnalo che questo luogo nel febbraio 1426 era deputato ad accogliere la "chalchara che se fa suzo lo campo dela iostra", ma di cosa si trattasse non è chiaro. La comunità deliberava che si potesse prendere della legna per tale "calchara",([39]) le spese annotate dal cameraro sono relative a tre centinaia di chiodi e ad assi ("brege") per coprire la "ditta chalchara" e per assemblare una costruzione in legno ("per far una chasa quando ardeva la chalcara per dormir dentro");([40]) del singolare avvenimento non si trova notizia negli anni seguenti. Nell'astiludio ebbero esecuzione anche sentenze capitali: il 22 ottobre 1521 vi fu arsa una donna,([41]) nel 1598 morirono "archibugiati" due sventurati falegnami, colpevoli di aver tentato di uscire dalla città in tempo di peste. Negli ultimi decenni del Settecento, così appariva allo Sturolo quello che era stato il glorioso campo astiludio: "ora dicesi campazzo e non ha altra figura che d'una strada bensì larga fra campi, orti e li fossati sotto il recinto e deturpato anche da mucchi di sassi e terra e da morari che dapertutto l'ingombrano".([42])

A Cividale vi erano altri due campi, il Marzio e l'Equizio, e negli statuti cittadini trecenteschi si trovano disposizioni affinché non venissero danneggiati e colpevolmente modficati.([43]) Il Campo Marzio, localizzato a Grupignano,([44]) si estendeva dai prati detti di S. Martino verso Premariacco fino, a settentrione, alla strada per Udine, dove su un'altura detta "delle forche" si eseguivano le sentenze per i condannati a morte;([45]) presso le

([38]) G.A. PIRONA-E. CARLETTI-G.B. CORGNALI, *Il Nuovo Pirona*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1992², 1379.

([39]) AMNC, *Definizioni Comunità*, G01, cart. 1, fasc. anno 1425, 119, 19 dicembre.

([40]) AMNC, *Camerlenghi*, G06, anno 1426, CLXXXXVI-CLXXXXVIII.

([41]) STUROLO, *Libro primo*, 264.

([42]) STUROLO, *Il Cividalese*, 26.

([43]) M. LEICHT, *Notizie intorno agli statuti comunali di Cividale del Friuli*, Venezia, Tip. Antonelli, 1869, 1581.

([44]) Sul Campo Marzio nei pressi di Cividale "dall'appartenenze soverchio lontane di Grupignano": D. ONGARO, *Dei Giuochi Militari che hanno avuto corso in Friuli. Ragionamento di Domenico Ongaro detto nell'Accademia d'Udine il dì 5 febbrajo 1762*, Udine, Del Pedro, 1762, XVI e XL n. XXII; C. MATTALONI, *Grupignano. Storia, cronaca e tradizioni di un borgo rurale friulano*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1989, 174.

([45]) ZANUTTO, *Fiore*, 111, cita lo STUROLO, *Tomo III d'Aggiunte*, IV, 105.

forche si svolgevano i "duelli" e, nei tempi assai posteriori, di metà Ottocento, sfilavano e si esercitavano le milizie imperiali di stanza a Cividale.([46])

All'arte del duello, ottimo proscenio degli ardimentosi che ambivano a mettersi in mostra, ci si preparava sotto la guida di maestri schermidori di chiara fama: al già citato Arnoldo Tedesco, dopo il 1310 seguiva Galangano figlio d'Oliverio Sordo di Cividale e nel 1344 insegnavano Bitinello di Lignana e Domenico di Trieste; nel 1363 al 1370 la scherma si apprendeva da Franceschino da Lucca, poi sostituito da Pietro Teutonico che esercitava dal 1378 al 1398.([47]) Su tutti, si staglia la figura di Fiore dei Liberi – secondo la tradizione nativo di Premariacco – il maestro per eccellenza dell'arte schermistica, che nel 1409 compose il «Flos duellatorum», uno dei primi trattati apparsi in Italia su questo argomento.([48])

La progressiva contrazione del primario ruolo politico ed amministrativo di Cividale a favore di Udine, determinava anche lo spostamento dell'epicentro ludico. La città ducale fino al XIV secolo era il principale palcoscenico per gli sfarzosi torneamenti e possiamo immaginarci la selva di rilucenti armature che, mescolandosi al brillio delle gioie muliebri, arabescavano le possenti mura di cinta; quando l'asse del potere andava a collimare con la più centrale Udine, trascinava con sé anche le pubbliche manifestazioni di alto livello, lasciando a Cividale la coltivazione dei riti locali. Però l'eco dell'importanza di Cividale risuonerà ancora a lungo, come testimoniano i versi di Giulio Cornelio Graziano da Conegliano nel suo poemetto «Orlando Santo», pubblicato in tre edizioni (1597, 1609, 1639). Il poeta veneto immaginò che Orlando venisse incaricato da Carlo Magno di liberare la Venezia, descrivendo la venuta del suo pos-

([46]) ZANUTTO, *Fiore*, 111.

([47]) ZANUTTO, *Fiore*, 115-117, 280-281. La presenza di spadaccini e maestri di 'scrìmie' a Cividale è sottolineata da G. MARCHETTI, *Il Flos duellatorum e Fior Furlano* in *La vita nei castelli friulani* a cura di T. MIOTTI, Bologna, Del Bianco Editore 1981 (Castelli del Friuli, 6), 299.

([48]) MARCHETTI, *Il Flos duellatorum*, 297-319, con bibliografia e riproduzione delle immagini illustranti l'opera quattrocentesca.

sente esercito proprio nell'antica terra cividalese, di cui magnifica in ottave diversi aspetti, compresa l'ardita architettura del ponte di pietra:

«A Cividal là volse ogni stendardo / Il saggio Orlando el valoroso Conte, / Dopo posato e fattosi gagliardo / Con le invitte sue forze, ardite e pronte, / E per veder non fu zoppo né tardo / La Terra e de l'Italia il più bel ponte, / Fatto in dui archi, et venticinque passa / Alto dal Natison da l'acqua bassa.(...)».([49])

Domenico Ongaro afferma che nel corso del XVII secolo «tre giostre almeno si tennero in Cividale, della prima delle quali non ci restano che i capitoli segnati l'anno 1632. Questi stessi furono pubblicati anche nella seconda senz'altra varietà, che d'una giunta al ventesimo nono ed ultimo: dalla quale abbiam il cenno di altre giostre per l'innanzi seguite in quella città. Si tenne questa l'anno 1678 dai 19 Febbrajo per cinque giorni di filo, avendovi corso quando più, quando meno, fino a XII cavalieri, dei quali i finti nomi soltanto ci son rimasti. Ben sette volte si corse con tre premi, come nelle altre due, dai 22 Febbrajo agli 8 di Marzo del 1685. La terza, che contò fino a XIX Cavalieri: tra i quali, e pel merito che ebbe poi nelle armi, e per la parzialità, di che nella esemplar sua vecchiaja onorò l'Autore, tacer quì non si debbe il colonello Antonio de' sigg. di Pers e Varmo, che vi sostenne il carico di maestro di campo; (...) Tuttavia se in cotesti notabili intervalli, per qualche si fosse cagione, infra noi non si pensò a dar campo alla nostra Gioventù di segnalarsi nelle Giostre e ne' Tornei. Essa però vaga di gloria, come quella che

Destra ne l'arme e ne' perigli ardita / Ancor non sa scordar, anticamente / Questa Colonia esser di Roma uscita».([50])

Un'ulteriore, inedita attestazione di queste imprese a Cividale si trova nel 1685, quando il 17 marzo si pagava il marangone Giacomo Cantinella "per aver piantata la Lizza della Giostra giusto il praticato".([51])

([49]) M. CEVOLOTTO, *Memorie cividalesi in un poemetto cavalleresco del sec. XVI*, «Memorie Storiche Cividalesi», 3 (1907), 147-149.

([50]) ONGARO, *Dei Giuochi Militari*, XXIX-XXX.

([51]) AMNC, *Camerlenghi, G06*, anno 1685 (primi 6 mesi).

Queste attività cavalleresche atte a mantenere efficienti le virtù guerresche, che sulle rive del Natisone andranno progressivamente spegnendosi, ad Udine contavano infinite repliche, su sollecitazione di quella Comunità che "acciò si sostituissero virtù cittadine, coraggiosi petti, e valide braccia ai baluardi mancanti, proponeva s'invitassero i giovani al maneggio dei cavalli e dell'armi coll'incentivo dell'onore e del premio".([52]) Altre fonti meno prosaiche, invece, individuano nell'eccessivo costo dei palii la proposta di sostituirli con le giostre, ma il malcontento dei cittadini obbligò gli amministratori parsimoniosi a rimangiarsi la deliberazione, mantenendo entrambi, alla faccia del risparmio.([53]) Comunque sia, gli Udinesi prolungheranno questi esercizi d'arme – sotto le mutanti forme di giostre, tornei, quintane e caroselli – fino al XVIII secolo, oltre al consueto palio, che si correrà fino ai primi vagiti dell'Ottocento.

I Cividalesi non disdegnavano, tutt'altro, le occasioni offerte da Udine di mettersi in mostra con i loro quadrupedi. Una nutrita delegazione valicava il sigillo di mura dell'antica rivale, per partecipare alla giostra indetta il 17 aprile 1580. Su diciannove cavalieri, un terzo era cividalese e, a giudicare dall'accuratissima cronaca pervenutaci da un anonimo cronista del tempo, i nostri fecero un figurone. Così, citiamo a mo' di esempio, si parò alla visione del fremente ed eccitato pubblico "il signor Ruggero Formentino di Cividale sotto nome di cavaliero Chines Verdizach vestito parimente alla croata con casacca di panno cremisino guarnita di grandi bottoni di seta dello stesso colore, avendo il giuppone di raso nero e calze e cappello neri, questo ornato di piume bianche, nere, morelle e gialle unite vagamente assieme da alcune sottili trine d'argento e oro. Cavalcava un turco leardo guernito in nero con tappeto finissimo attraversato all'arcione e sul capo del cavallo stava una pennacchiera bianca e nera, con una banda che attraversava il collo di esso di raso giallo dorato con molti tagli sotto i quali si sco-

([52]) DI MANZANO, *Annali del Friuli*, 5, 96.

([53]) A. BATTISTELLA, *Udine nel secolo XVI*, Udine 1932 (Biblioteca istorica della antica e nuova italia, 68) (Sala Bolognese, Forni, 1976), 184.

Fig. 4 - Musici in una incisione del XV secolo. I suoni di strumenti a fiato, a corda e a percussione sottolineavano sempre i momenti di festa che si svolgevano nella città ducale.

priva ormesino di color verde, dilettevole alla vista. Portava cinta la scimitarra ed in mano la lancia alla croata colla divisa rossa e gialla, avendo alla punta d'essa una banderuola simile all'altro suo compagno".([54])

Tripudi pubblici

La frazione aristocratica praticava in forma elitaria nobili tenzoni, alla corte patriarcale insediata a Cividale ci si imbeveva dei canti dei trovatori con il sottofondo dell'arpicordo – il musico Tiberio sapeva farne scaturire soavi melodie sull'ultimo scorcio del Trecento([55]) –, ma anche la massa popolana aspirava a momenti ricreativi, che si coagulavano in "tripudii", feste pubbliche con sfrenati balli.

([54]) *Giostra di cavalieri fatta in Udine il giorno 17 aprile 1580 raccontata da un anonimo contemporaneo* (Per nozze Morpurgo Basevi), Udine, Patronato, 1890, 18-19. Ringrazio Enrico Bonessa per la cortese segnalazione di questa pubblicazione.

([55]) ZANUTTO, *Fiore*, 69.

La magnifica comunità esercitava un rigoroso controllo su queste feste, che potevano svolgersi solo con l'autorizzazione degli amministratori pubblici. Scorrendo le definizioni del consiglio comunale dal XV secolo([56]) risulta che frequenti erano le limitazioni, periodicamente reiterate: nel 1472 si vietavano i tripudi nelle ville del territorio cividalese, due anni dopo si bandivano gli incontri notturni, nel 1482 niente bagordi né in Cividale né in campagna, nel 1484 erano i villaggi 'in plano', a meritarsi reprimende onde evitare scandali festaioli, nel 1486 il diniego colpiva le ville circostanti il ponte di S. Quirino e così via, in un rincorrersi di moniti e divieti, variamente assortiti per i tempi [non di giorno o non di notte, né di giorno né di notte (1505, 1579), non "post pulsationem Ave Maria" (1539), non "ultra vigesimaquartam horam" (1552), non "15 dies ante carnisprivium" (1555)...] e per i luoghi [non in "agri Civitatensis" (1494), oppure non per "mille passus procul a Civitate" (1530), non in "domi particularium" (1542), non in villa di Gagliano (1552) ...].

Il consiglio pare restio a concedere le licenze e gli insopprimibili istinti festaioli della popolazione dovevano incanalarsi nelle rade valvole di sfogo tersicoreo autorizzato. Evidentemente queste occasioni di incontro erano potenzialmente perturbatrici dell'ordine pubblico, si temeva lo "scandalo aut rixa" che ne poteva derivare, soprattutto dalle ribalderie carnevalesche. La Città nel gennaio 1446 concedeva "plathea" – non conosciamo di preciso quale piazza ospitasse tali manifestazioni – per tre giorni "carnis privii", ovviamente raccomandando che non ne nascesse disturbo. Il tempo di carnevale era quello maggiormente gettonato per festeggiare: nel gennaio 1481 chi osava partecipare ad una festa nel distretto dei Cividale si beccava una multa di 25 lire, salvo che in occasione di legittime nozze, mentre scivolando in "tempore carnis privii", ecco la sospirata licenza, però con la clausola che ai tripudi vi fossero due appositi

([56]) Conservate in AMNC, *G01*. I dati relativi a definizioni della Magnifica Comunità che di seguito si esporranno in questo paragrafo, si intendono provenienti da questo fondo, *ad annum*.

deputati alla sorveglianza. Nel febbraio 1530, il vescovo d'Urbino concedeva il portico del suo palazzo in Cividale per una festa carnevalesca notturna, onde "fusse accomodata la Gioventù".([57]) Ai radi permessi si alternavano rigidissime proibizioni, così nel 1557 era un bel rischio divertirsi a carnevale, sfidando il divieto di farsi "maschere et altramente stravestirsi", soprattutto in notturna, perché ciò comportava il raddoppio della pena, ulteriormente inasprita se a mascherarsi erano i suonatori.

Troviamo diverse concessioni di tripudiare nel giorno di s. Biagio, titolare di una chiesa in borgo Brossana; guai però a farlo senza il regolare permesso; ne seppero qualcosa Geronimo falzario ed Enea, che nel 1538 organizzarono un tripudio pubblico contro il proclama della comunità e si beccarono una secca condanna.([58]) Le punizioni erano decisamente temibili, nel 1553 chi osava "far feste over tenir balli pubblici dove si paga per ballar da una hora di notte", rischiava una multa di 100 lire di "pizoli" abbinata a un mese di carcere, mentre per i suonatori era previsto il dimezzamento di queste pene, controbilanciato però dalla perdita degli strumenti. Quattro anni dopo troviamo un inasprimento dell'espiazione per i rei di balli senza licenza, che rischiavano pure il doloroso supplizio di tre tratti di corda ed il bando da Cividale e territorio per due anni; tale spauracchio si agitava anche a sostegno del proclama che recitava: "Nessuno ardisca su le feste e balli far strepiti et tumulti, ne minacciar et ingiuriar li forestieri o altre persone ne usar atti ne parole dishoneste, et vergognose" e nelle stesse pene sarebbero incorsi anche i Comuni "che permetteranno nelle ville loro esser fatte simil feste".

L'onda lunga delle proibizioni si propagava per secoli, ancora nel 1797 era emanato il divieto "a chiunque di far o far fare Pubblica Festa di ballo nel prossimo giorno della Festività di S. Pietro Apostolo non solo nelle pertinenze di Rosazzo, Corno e Gramogliano ma anche d'ogni altro luogo e Villa per l'estensio-

([57]) GRION, *Guida storica*, appendice doc. LXII.
([58]) AMNC, *Definizioni Comunità, G01*, XXV/1538, 11.

ne di 4 miglia di distanza da Rosazzo sotto pena di L 50 per cadaun inobbediente (...) proibita per tal oggetto anche ogni adunanza di gioventù o gente villica che volesse unirsi a ballare alle Ostarie, o case private in tal giorno nel circondario dell'indicata estensione, quantunque si professasse di non far Festa Pubblica, ne di far pagare a Dozzina le Danze, sotto le stesse pene".

Al confronto, pare che Udine assecondasse di più la irrefrenabile passione popolare per il ballo, in ogni mese dell'anno, sfruttando ogni pretesto ed occasione, sacra e profana; per i bagordi pubblici anche colà era necessario il permesso del Comune, ma in genere questo non lo negava mai, anzi concedeva ogni agevolazione – come trasferire le feste sotto la Loggia in caso di pioggia – e dispensava generosamente sussidi pro-tripudio, anche perché favorivano "molte impensate copole matrimoniali", con positivo riflesso sull'incremento demografico cittadino.([59]) La concessione degli Udinesi di un edificio del potere politico e della vita pubblica per tali scopi, testimonia non soltanto una generica accettazione della manifestazione, ma una più profonda adesione ad essa. Per Cividale, invece, pare di intuire una maggiore distanza da queste iniziative, anche se non mancano prove di ausili economici elargiti dagli amministratori forogiuliesi in occasione di tripudi, pur con spiccata parsimonia, più come eccezione che consolidata prassi; sappiamo che nel carnevale 1380 i "fistulatores" – suonatori di flauto o piffero – per "festo carnisprivii" erano pagati dalla Municipalità e la stessa istituzione nel 1532 offrì dieci ducati per una festa, indetta in onore della città stessa. Ogni occasione era buona per diffondere gaie note musicali nell'aere: nel 1388 gli ambasciatori di Cividale si recavano a Remanzacco per trattare della pace con gli Udinesi, che erano accompagnati da Francesco trombetta e altri suonatori, assoldati per sottolineare il lieto avvenimento.([60])

([59]) BATTISTELLA, *Udine*, 178-180; sulla diffusione del ballo ad Udine anche V. JOPPI, *Udine prima del 1425*, Udine, Doretti, 1891, XIX; V. JOPPI, *Vita privata e costumanze udinesi nel secolo XIV*, «Pagine friulane», 7 (20 settembre 1891), 107.

([60]) D. VIRGILI, *Il Trecento friulano*, «Sot la nape», 2 (1968), 54-55.

Alle feste di Cividale più notevoli irrompevano sulla scena i buffoni, spesso nani, ad intrattenere con le loro solazzevoli giullarate i nobili convitati: nel 1289 era in attività Bachino istrione cividalese, sette anni dopo in città risuonavano le facezie di Giovanni del fu Martino di Premariacco, nel borgo S. Pietro l'anno 1329 risiedeva Manz, "ioculator" personale di Bernardo canonico del capitolo.([61])

Oltre al vigile controllo sui divertimenti pubblici, la comunità aveva il suo bel daffare a seguire e, per quanto possibile, moderare i giochi privati, in certi periodi praticati dai Cividalesi in forma sfrenata. Carte, dadi, tavole, bocce e tanti altri intrattenimenti d'azzardo erano oggetto di reiterari, severi proclami che ambivano a disciplinarli, quasi sempre con scarso successo. I limiti di questo articolo ci impongono di non approfondire il settore ludico dei passatempi del quotidiano, che abbisognerebbe di una trattazione a se stante.([62])

Una valenza particolare assumeva la ricorrenza annuale del patrono s. Donato, solennizzato alla grande il 21 agosto anche con l'organizzazione di un palio, nel XIV secolo equestre e podistico e che con il trascorrere del tempo si evolveva in confronti agonistici di arcieri, balestrieri e quindi archibugieri. Il contorno di questo avvenimento era assai fastoso, con un assortimento di musiche, accese disfide di abilità e, limitatamente per i maggiorenti e le personalità più in vista, anche ricco di attrattive gastronomiche, visto il lauto rinfresco che la magnifica comunità soleva offrire agli illustri ospiti.([63])

Occasioni di festa erano anche le visite alla città di personalità importanti, religiose e laiche. Il cardinale Pileo di Prata, dovendo recarsi per una sua delicata missione diplomatica in Germania quale legato papale, attraversò la Patria e fu invitato

([61]) ZANUTTO, *Fiore*, 70-71.

([62]) Rimando ad alcune considerazioni sulle forme del gioco praticato a Cividale in C. MATTALONI, *Il tradizionale gioco del truc a Cividale del Friuli*, Tavagnacco, Arti grafiche friulane, 2002, 12-13; cenni in F. DI MANZANO, *Annali del Friuli*, 70-71, n. 1.

([63]) Sul palio a Cividale: C. MATTALONI, *Il Palio di San Donato a Cividale del Friuli*, «Forum Iulii». Annuario del Museo Archeologico Nazionale di Cividale», 26 (2002), 121-164.

a Cividale, dove giunse il 17 dicembre 1378. Qui ricevette in dono una coppa d'argento del peso di 25 once, personalizzata con l'apposizione dell'arma di famiglia del potente prelato e dallo stemma comunale; quattro illustri cittadini furono deputati a tenere le briglie del destriero, sul quale il cardinale compì un trionfale giro all'interno delle mura, trovando poi degno ricetto nella sala maggiore del consiglio, secondo il cerimoniale solenne, ove fu apparecchiato un corposo banchetto.([64])

Le accoglienze ai personaggi di rilievo erano pubbliche – adeguatamente sottolineate da suoni e luci, come vedremo tra poco – ma quando si entrava nell'ambito enogastronomico, il cerchio si restringeva e al popolo rimaneva l'acre odore del sego che bruciava nelle vie per i 'fuochi di gioia', mentre all'interno dei palazzi le interminabili sequele di ghiotte portate deliziavano solo i palati dell'élite di sangue blu. L'abilità dei cuochi era sollecitata dalle non infrequenti visite del Luogotenente veneto di stanza ad Udine, al quale si manifestava la fedeltà satollandolo a più non posso. Le tavole si imbandivano, a spese pubbliche, con "galline, pollastri, manzo, pesce, lepre, ovi, fasani, vidello, agnelli, carne de porcho, lengue de bo; torte fatte dai monastieri, confeto de ogni sorte, marzapani et fongi, pignocha, mandorle abrustolite, vin di ronco e vin di pian"; il camerlengo procacciava, ancora, «naranzi e limoni, avena, pira, spezie e peverada, risi, zucharo fin, zuchero de palerno; zoferan, canella, pevere et garofolli tutto mandato alla Cella per far torte ed anche 24 sfoii de oro per indorar li marzapani».([65])

La caccia al toro

Un particolare momento di gioco consisteva nella caccia al toro, che si snodava dalle beccherie poste dietro a piazza della Fontana (del Mercato) fino al borgo S. Pietro, ove correvano da

([64]) L. ZANUTTO, *Il cardinale Pileo di Prata e la sua prima legazione in Germania (1378-1382)*, Udine, Del Bianco, 1901, 19-20.

([65]) AMNC, *Camerlenghi* G06, rotolo 1506, *Spese fate per la magnificentia de mis. Piero Capello logotenente dignissimo insieme cun la sua donna.*

quattro a dodici cavalli.(66) Il *ludus tauri* è uno spettacolo di lotta con animali noto e largamente praticato nell'Europa tardomedievale e rinascimentale, secondo infinite varianti, anche truculente; non conosciamo in dettaglio lo svolgimento del gioco di tauromachia cividalese, possiamo immaginare un assalto – armato – dei cavalieri sui bovini furiosi. In genere, dopo l'uccisione del toro le sue carni venivano divise fra i contendenti e, forse, questo era anche il destino degli animali sciolti per le tortuose vie cittadine.

Una variante era quella della caccia al toro con i cani, appositamente addestrati ad azzannarlo alle orecchie, che sappiamo praticarsi il giovedì grasso a Latisana, Gradisca e Udine.(67) Lo Sturolo nel 1772 ci informa che nella piazza cividalese del Duomo, assai vasta, si "hà sempre usato il divertimento de Torri";(68) mancando ulteriori dettagli, possiamo ipotizzare che, circoscritta in questo spazio, la caccia si svolgesse con modalità diverse dal citato inseguimento con i cavalli, forse aizzandovi i feroci cani molossi.

Luminarie, botti e scampanate

In occasione di buone novelle pervenute alla città, il segno esteriore per diffonderle era generalmente affidato ai campanili, dispensatori di messaggi sonori e luminosi. Si faceva "campanone", con il festante suono dei sacri bronzi, che si poteva prolungare anche per più giorni. È stato sottolineato che «le campane ci richiamano dall'armonia cosmica a quella sociale. Nessun evento pubblico accade nella società barocca senza che sia segna-

(66) GRION, *Guida storica*, 254; ZANUTTO, *Fiore*, 80.

(67) G.B. CORGNALI, *Divertimenti de' tempi passati*, «Sot la nape»5, (settembre-ottobre 1952), 1-3. Alcuni ritengono che l'usanza sia legata alla festa veneziana ove in piazza S. Marco erano ammazzati davanti al popolo un toro e 12 porci, inviati annualmente dal patriarca di Aquileia quale antico ed umiliante riscatto, pattuito per la liberazione di Vodolrico, catturato a Grado dai Veneziani nel 1163; E. PATUNA, *Divertimenti di tempi passati. La caccia al bue in Gradisca*, «Sot la nape», 6 (novembre-dicembre 1952), 18-19.

(68) STUROLO, *Libro primo*, 177; anche ad Udine nel 1787 si usava scrivere *Festa di Torri*, con la doppia 'r', per indicare i bovini, cfr. CORGNALI, *Divertimenti*, 2.

lato, accompagnato e amplificato dal suono delle campane».(69) I sacrestani del duomo ricevevano una mancia particolare dalla comunità "per scampanotare o sonare campanone" in occasione della festività di S. Donato ed in altri giorni di festa; nel biennio 1426-27 era il "franzos" – uno dei messi stipendiati dal comune – a suonare ad arte il "campanon", coadiuvato da due abili compagni.(70) Questa diffusa e consolidata pratica venne bruscamente interrotta nel 1778 per la tragica morte del nonzolo, che facendo campanone precipitò e "rottosi l'osso della gola, dopo un'ora d'agonia spirò". Da allora il capitolo stabilì: "solo suonar le campane per tre sere dopo le 24, innanzi le festività".(71)

Le torri campanarie, inoltre, dal crepuscolo emanavano una suggestiva illuminazione, bruciando ciambelloni di sego, cioè di grasso animale, detti "colaci"; tale pratica si chiamava "far pagnaroli". Il 26 maggio 1409, quando il pontefice Gregorio XII giunse a tarda ora nei pressi di Cividale, vide da lontano le torri illuminate di Luinis e di S. Pietro; entrata in città dalla porta di S. Silvestro, la nutrita comitiva papale fu accolta dal suono a distesa dei sacri bronzi e da altri "fuochi di letizia" che ardevano tutt'attorno, sui campanili di S. Francesco, del duomo, su una torre di recente erezione e sul fortino di Zuccola ("fieri pignarolia sive insignia super turre S.ti Francisci et super turre Ecclesie majoris et super turre nova et super monte Zuchule").(72) Nel 1427 si acquistavano 28 libbre di "collazi di sevo" quando "vene la novella dela rotta del campo del ducha", atteso avvenimento che si meritò, in contemporanea, campanone, pagnaroli, candele e falò.

(69) G. STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano 1974, 31, citato da F. BETTONI, *Carnevale interpretato. «Inquintana», «Cerei» e «Pallij» a Foligno, nel XVII secolo*, Foligno, Litotipo Sangiuseppe Macerata, 1983 (Ente Giostra della Quintana, Quaderni della commissione storica, 1), 61. Sulle funzioni dei sacri bronzi friulani nell'ambito delle comunità: F. METZ, *Sunait cjampanis, sunait* in *Campane e campanili in Friuli*, a cura di M. BORTOLOTTI, Tavagnacco, Accademia di scienze, lettere e arti di Udine, 2001, 133-153.

(70) AMNC, *Camerlenghi, G06*, rotoli *ad annum*.

(71) G. STUROLO, *Origine e vicende istoriali antiche e recenti della magnifica antichissima città di Cividale... ms* BCU, *Joppi* 1, IV, 23.

(72) L. ZANUTTO, *Itinerario del Pontefice Gregorio XII da Roma a Cividale del Friuli*, Udine, Del Bianco, 1901, 112.

RACCOLTA

DI COMPONIMENTI POETICI

In occasione, che termina il glorioso suo Reggimento

S. E. SIGNOR

AGOSTINO DA MOSTO

PROVEDITORE, e CAPITANIO

DI CIVIDALE DEL FRIULI

Dedicata al medesimo dalla Città di Cividale

SECONDA EDIZIONE RICORRETTA, ED' ACCRESCIUTA.

CIVIDALE DEL FRIULI

Per Valerio de Valerii

M. D. C. C. L X V.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Fig. 5 - Nel 1765, in occasione della partenza da Cividale del provveditore veneto Agostino da Mosto, venne stampata una raccolta di componimenti in latino, friulano e italiano, dedicati a questo personaggio, molto amato dai Cividalesi (Biblioteca civica di Udine).

Non mancavano situazioni sottolineate da veri e propri fuochi d'artificio, ricorrendo ad esperti udinesi, come nel 1762, quando si pagò "Mario Tempore d'Udene per aver fatto e lavorato li fuochi d'artificio nell'incontro delle dimostrazioni d'onore fatte nella partenza del reg.mento di S. E. sig. Domenico Donado venerato rappresentante".

Gli accadimenti meritevoli di rumorose sottolineature si succedevano fittamente: elezioni di dogi (il 3 aprile 1578 per il nuovo doge Nicolò da Ponte i consiglieri cividalesi proclamavano tre giorni di pubblica letizia, ordinando fuochi, suono di campane e innalzavano a strumenti di propagazione della gioia cittadina gli spari con "tormentis bellicis", cioè i cannoni) sommi pontefici (nel 1590 alla notizia del nuovo papa si accendeva subito "il foco per la alegreza") ed insigni personalità (il 15 aprile 1747 in occasione della nomina a cardinale del patriarca Daniele Delfino furono suonate tutte le campane della città, pure per tutti i due giorni seguenti). Nell'ampio repertorio figurano anche

la stipulazione di agognate tregue e paci, arrivo o passaggio di illustri personaggi: comprensibilmente solenne fu l'ingresso a Cividale tra una folla tripudiante dell'imperatore Carlo IV il 28 luglio 1369, accolto da una parata di nobili tirati a lucido.

Non di rado i segnali sonori o luminosi erano imposti dalla Dominante per sottolineare particolari avvenimenti, legati a esiti guerreschi favorevoli al vessillo di San Marco: nell'agosto 1446 il cameraro allargò i cordoni della borsa "per far sonar a campanon e per colaci de sevo quando fo dada la rotta al ducha di Milano", il suo collega del 1452 pagò il "campanon per la rota che have li Florentini", lo speziale Antonio intascò tre soldi per 24 libbre di sego in colazi, al tempo "de le novy dey Turchi", nell'aprile 1478.

Una curiosità: è noto che "ambasciator non porta pena", ma chi recava novelle a Cividale – quelle liete – poteva andarsene assai più soddisfatto, vigendo l'usanza di donare ai latori di buone nuove una lauta mancia o tessuti di valore, così il 31 marzo 1426 tra le mani di "Iacomo suet" cadde un luccicante ducato d'oro, l'11 ottobre 1450 tal "signorello" si gratificò con sei braccia di panno del valore di tre ducati "quando fo fatta la pase dela signoria al re d'Ragona", trent'anni dopo "braza x di panno rosso fo dado a uno che porto la novella del papa che era creado".

Non contenti dell'interminabile sbatacchiare delle campane, si alzavano i decibel con l'emergere di una nuova voce sonora: lo "sparo", ottenuto con fragorose archibugiate e lo scoppio di mortaretti. Una "fede" del 10 aprile 1590, appositamente compilata dai provveditori cividalesi, attesta che in occasione dell'atteso accordo tra nobili e popolari della città e per l'arrivo del provveditore generale era "consumato un barile di polvere tolto dalla casa della monicion in segno di allegreza, et honor publico, et nelle dette salutationi". Scorrendo i rotoli dei camerari della magnifica comunità, ricorrono le spese per salve di spari, come ad esempio nel 1718 "per la pace stabilita tra la nostra serenissima republica et la forza ottomana", nel 1758 "polvere e stopa per le dimostrazioni d'allegrezza fatte per esser stato creato Sommo Pontefice il card. Rezzonico"; nel 1763 si sparava con "polvere, zochetoni, semola nell'occasion della

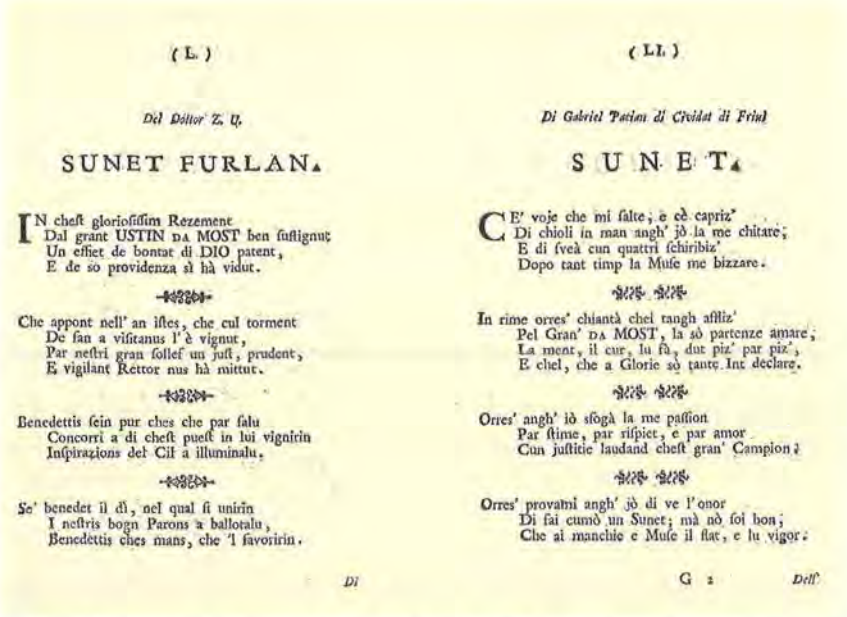
prima visita fatta dall'arcivescovo".([73]) Nella dovizia di simboli del barocco lo sparo, nella sua immediatezza rumorosa, ha un ruolo preciso nel contesto festivo, quando – trattandosi del rimbombo di mortaletti e bombarde – si narra con "bocche di bronzo" ciò che le labbra umane non riescono a trasmettere.([74])

Sonorissimi saluti scoppiettanti

Per la prima visita effettuata in città dall'arcivescovo di Udine mons. Pietr'Antonio Zorzi, nell'aprile 1794 i Cividalesi orchestrarono uno sfarzoso ingresso con calcolati effetti scenografici, accogliendo l'alto prelato con un corteo di carrozze sui prati di S. Martino ed allestendo un apposito, elaborato palco con archi ed antenne, da cui spargevano dolci melodie gli abili suonatori di corni da caccia, appositamente ingaggiati; agli strumenti musicali succedevano le immancabili raffiche di "sbarri de mascoli e mortaretti", per mano di un lesto archibugiere, che per la speciale occasione faceva anche "volar i rocchettoni".

Altre periodiche occasioni di frastuonante allegrezza erano fornite dalla conclusione del "reggimento" al provveditore veneto che, in rappresentanza della serenissima Dominante, risiedeva nella città ducale per un periodo di sedici mesi. L'intensità delle manifestazioni di saluto della magnifica comunità era proporzionale ai meriti ed alla riconoscenza che i patrizi veneti si erano conquistati nei confronti dei Cividalesi. Generalmente il rituale che accompagnava le dipartite si manteneva entro collaudati copioni, con eventuali tributi cartacei, rappresentati da opuscoli appositamente stampati per celebrare con odi e sonetti i Provveditori più degni di particolare menzione. A questi riconoscimenti poetici, espressi elitariamente dai vertici dell'amministrazione cittadina e dall'aristocrazia locale, si potevano aggiungere quelli della massa popolare. Estranea agli impercettibili scricchiolii delle penne d'oca verganti con l'inchiostro

([73]) AMNC, *Camerlenghi, G06,* rotoli *ad annum.*
([74]) BETTONI, *Carnevale,* 72.



(L.)

Del Dottor Z. Q.

SUNET FURLAN.

IN cheſt glorioſiſſim Rezement
Dal grant USTIN DA MOST ben ſuſtignut
Un effiet de bontat di DIO patent,
E de sò providenza sì hà vidut.

Che appont nell' an iſtes, che cul torment
De ſan a viſitanus l' è vignut,
Par neſtri gran ſollef un juſt, prudent,
E vigilant Rettor nus hà mittut.

Benedettis ſein pur ches che par ſalu
Concorri a di cheſt pueſt in lui vignirin
Inſpirazions del Ciel a illuminalu.

Se' benedet il dì, nel qual ſi unirin
I neſtris bogn Parons a ballotalu,
Benedettis ches mans, che 'l favoririn.

Di

(LI.)

Di Gabriel Pacini di Cividat di Frinl

SUNET.

CE' voje che mi ſalte, e cè capriz'
Di chioli in man angh' jò la me chitare;
E di ſveà cun quattri ſchiribiz'
Dopo tant timp la Muſe me bizzare.

In rime orres' chiantà chel tangh aſſliz'
Pel Gran' DA MOST, la sò partenze amare;
La ment, il cur, lu fà, dut piz' par piz',
E chel, che a Glorie sò tante Int declare.

Orres' angh' iò sfogà la me paſſion
Par ſtime, par riſpiet, e par amor
Cun juſtitie laudand cheſt gran' Campion;

Orres' provami angh' jò di ve l' onor
Di fai cumò un Sunet; mà nò ſoi bon;
Che al manchie e Muſe il flat, e lu vigor.

G 2 *Dell'*

Fig. 6 - Due sonetti in friulano dedicati ad Agostino da Mosto, provveditore a Cividale dal febbraio 1764 al giugno 1765, salutato al termine del suo incarico con eccezionali manifestazioni pubbliche (Biblioteca civica di Udine).

rime, distici ed esametri, la plebe, all'opposto, esprimeva i suoi sentimenti attraverso manifestazioni che elevavano il rumore a veicolo d'affetto. Non sappiamo, in verità, se gli assordanti tributi della folla fossero del tutto spontanei o, magari in certa parte, le masse osannanti venissero pilotate dall'oligarchia cittadina. Ma, almeno in alcuni casi, sembra che la rimbombante gratitudine delle piazze abbia avuto genesi non forzata, nascendo da moti d'animo realmente ben disposti verso i veneti rappresentanti. Di tale natura appaiono le imponenti manifestazioni di riconoscenza, concordemente espresse da ogni ceto cittadino, in occasione della partenza di Agostino da Mosto, rettore in carica dall'8 febbraio 1764 al 9 giugno 1765,([75]) per le sue virtù di saggezza e prudenza molto amato, tanto da meritarsi il

([75]) GRION, *Guida storica*, 106; lo Sturolo, invece, fa iniziare il suo reggimento il 10 marzo, G. STUROLO, *Origine e vicende istoriali antiche e recenti della Mag.ca Antichissima Città di Cividale... ms* in BCU, *Joppi*, 1, II/792.

titolo di "Padre dei poveri", che sotto di lui ebbero la pancia meno vuota. Le cronache riportano con straripante dovizia di particolari le fasi della sua partenza – per la quale scesero dalle Valli anche gli abitanti della Schiavonia, gioiosamente armati di moschetti – costellata dai rumorosi crepitii di fuochi d'artificio, grida entusiastiche e ripetute salve di spari. Un ampio resoconto, che riportiamo integralmente per la freschezza della narrazione, è dovuto alla penna di Gabriele Paciani, autore anche di alcune pagine elogiative inserite nella R*accolta di componimenti poetici* dedicati a questo benvoluto Provveditore.([76])

«Adi 9 giugno 1765

La presente Raccolta fu il giorno d'oggi rassegnata a Sua Eccellenza Agostino da Mosto proveditor e capitanio di questa città dalli magnifici signori proveditori, e dalli spettabili sindici nel publico palazo di sua residenza, in atestato della publica stima, e venerazione alle di lui degnissime qualità, e prerogative nel corso intiero del di lui reggimento publicamente aplaudite. Indi fu dispensata dalli due Bidelli a tutte le nobili famiglie all'oggetto stesso.

La sera di detto giorno verso ad un'ora cioè della notte a vista del popolo sopra la publica piazza dirimpetto al palazzo sudetto furono fatti fuochi artificiali con machina a suono di corni di caccia, e violini; con moltissimi sparri di mortaretti, e molteplici viva di tempo in tempo a piena ed alta voce del popolo suaccennato.

Alla partenza poi di sì memorabile rettore addunatasi molta gente di questa Schiavonia, quale in ordinata schiera armata di moschetti precedette più persone cittadine a cavallo, e tutti con buon ordine seguirono la carrozza di detto rettore accompagnata da altre dodeci carrozze di fiorita nobiltà, che l'accompagnarono sino alla torrente Torre.

Collà dalla sovralodata Schiavonia fu salutato con lo scarico

([76]) *Raccolta di componimenti poetici In occasione, che termina il glorioso suo Reggimento S.E. Signor Agostino da Mosto Proveditore, e Capitanio di Cividale del Friuli. Dedicata al medesimo dalla Città di Cividale*, Valerio de Valerii, 1765; una copia è conservata alla Biblioteca Civica «V. Joppi» di Udine.

de moschetti, e ritornata addietro, seguì l'accompagnamento di otto di esse carrozze sino entro la città di Udine, ove si trattenne al pranzo, la dove de que' cavallieri cividalesi fu servito con lauto banchetto in precedenza a spese loro appostato.

Nello stesso incontro molta gente udinese tratta dalla fiamma di sì distinto soggetto vi accorse a quell'alloggio, e con atti di giubilo fece ad alta voce più viva a ... universale, sino a che lo vide partire da quella città, come fece sul tardi, prosseguendo il di lui viaggio verso la Dominante sua patria, ove fu già preceduto da più stampe della presente Raccolta, e da altri sonetti, che furono esposti a pubblica vista collà a gloria di un tanto, e si segnalato rettore, che Iddio lungamente conservi.

Gabriele Paciani di m: p p a ».(77)

Pure Gaetano Sturolo, il benemerito raccoglitore settecentesco di memorie cittadine, non ha mancato di inserire nei suoi manoscritti questo avvenimento, che costituisce un nutrito campionario dei modi in cui si palesavano pubblicamente i sentimenti di giubilo: «1765, li 21 maggio, avvicinandosi il tempo di sua partenza [del provveditore da Mosto] si portò alla B.V. del Monte, ove Cividale incominciò dare qualche segno di gratitudine a quanto oprato [a prò dei poveri] aveva anche con del suo proprio, poiché molti nobbili e canonici vollero colasù secolui andarvi, e trattarlo come meritava; la sera poi nel ritorno in città fu accompagnato con pompa di carozze, e molti a cavallo, con fuochi, e sbari sul torrione di borgo di Ponte.

Uniti poi li borghi, tre sere per cadauno fecero gran fuochi, e sbari sù la piazza del Duomo; anzi li due di S. Pietro, e Brossano fecero all'ora solita di notte [per tre volte vicendevolmente] un palco in mezzo a detta piazza, su cui ascendevano quantità di poveri, che mangiata una grande polenta, e macaroni, con festa e giubilo gridavano – e viva il padre de poveri, viva Agostin da Mosto.

Li nobbili poi, e persone colte fecero, oltre quantità di componimenti poetici, una nobil raccolta di poesie italiane, e forlane dedicata al nobil soggetto per nome della città.

(77) La cronaca è riportata in *Forum Julii*, 46 (21 febbraio 1885), 3.

Li 9 giugno poi furono fatti gran fuochi artificiali, con suoni de corni al pergolo di casa Nordis, festa da ballo sotto alla fenestre del palazzo, e serenate di musici cividalesi ed udinesi; con apparecchi alle botteghe del mercato più che nel giorno del Corpus Domini; in somma tutto era in motto, tutto in giubilo, e non si sà che mai più Cividale abbia fatto tali, e tante dimostrazioni eccedenti anche il suo stato e costume.

Nel dimani, fu li 10 detto venne il nuovo provveditore Lorenzo Bon, che entrato nella salla d'udienza a prender la bacchetta, come il solito, raccomandò il da Mosto al suo sucessore con tanta caldezza questa Città, che interrotto il discorso da tenerezza, pianse e tramortì, e seco lui pianger dovette il Bon con tutta la moltitudine degl'ascoltanti.

Se qui esprimer non sò l'affanno, che provò Cividale in vederselo partire nel dimani circa l'ore 13, esprimer meno saprò la pompa e bella comitiva, ch'ebbe il buon da Mosto fino ad Udine: prima era un calesso con due trombette, seguivano 60 e più Schiavi a posta venuti giù da monti ben adobbati con schioppi alla spalla, che a due marchiavano pedoni diretti dal cancelliere della Schiavonia a cavallo, e dalli tre sindici (non avendo potuto venire quel numero stabilito di 600 e più [per la pioggia della notte precedente]) seguiti d'alquanti lor suonatori, poi 16 giovani Cividalesi a cavallo ben adobbati e fioriti; comparve poi la carozza a 4 [cavalli] attorniata da 12 Lachè volontarj, in cui era il buon padre co' proveditori della città, che in pianto si strugeano di tenerezza [mista col dolore]; nella seconda erano la moglie e figlia grondanti similmente lacrime, poi seguivano tutte le carozze (ché in que' anni ancora n'erano) della nobbiltà; poi li calessi, sediole e cavalli in seguito col concorso di tutta la città ai siti, che dovea passar. Del che prevenuti molti Udinesi, e forastieri concorsero alle dimostrazioni mai più vedute in questa città, che, come si diceva, sei fosse stato un papa [...] non avrebbe tanto fatto la povera, ma grata Città di Cividale».([78])

([78]) STUROLO, *Origine*, II, 795-798. La cronaca dello Sturolo – che ritengo tratta dai suoi volumi conservata in AMNC – è stata riportata, quasi integralmente, in *Forum Julii*, 47 (28 febbraio 1885), 3. Alcune differenze tra le due versioni sono state qui inserite tra parentesi quadre.

I PORTALI LAPIDEI DELL'EDILIZIA CIVILE UDINESE: considerazioni sui rilievi della geometria, dei materiali e delle tecniche*.

I portali degli edifici sono l'elemento di facciata più di ogni altro portatore di simboli e messaggi, con linguaggi talvolta dimenticati,(1) la cui efficacia, ciononostante, si mantiene inalterata nel tempo: le dimensioni anomale incutono soggezione, la scelta delle pietre e le lavorazioni visibili destano ammirazione, lo sguardo arcigno dei mascheroni intimidisce il passante non distratto.(2) Da sempre i portali sono, infatti, ingresso e soglia: il limite tra proprietario e ospite, tra persona accetta ed esclusa.(3)

(*) Le considerazioni presentate in questa sede sono andate prendendo forma durante lo svolgimento del lavoro: A. FRANGIPANE, *I portali lapidei nell'edilizia civile della città di Udine: aspetti formali, materici e tecnologici*, tesi di dottorato di ricerca in Ingegneria delle costruzioni, XVII ciclo. Università degli studi di Napoli Federico II, Facoltà di ingegneria, Dipartimento di ingegneria edile, AA.AA. 2001-2004, coordinatore G. ROMANO, tutor R. IOVINO.

(1) Si veda, a riguardo, il saggio di inquadramento generale: M. BIRAGHI, *Porta multifrons*, Palermo, Sellerio, 1992, ricco di suggestioni e rimandi bibliografici fondamentali. Un'ipotesi sul significato nascosto dei famosi portali seicenteschi di Sebastiano Serlio (S. SERIO, *Extraordinario libro di architettura*, Lion, Giovanni di Tournee, 1551), riferimento d'uso corrente per il disegno di molti portali civili, è fornito in M. CARPO, *La maschera e il modello. Teoria architettonica ed evangelismo nell'Extraordinario Libro di Sebastiano Serlio*, Milano, Jaca Book, 1993. Si nota, incidentalmente, la significativa somiglianza dei portali del palazzo del Monte di Pietà con il portale XXI dell'*Extraordinario Libro*.

(2) Sebbene i mascheroni siano un elemento che desta un generalizzato interesse, sono pochi i lavori a questi dedicati. Tra essi, per due realtà vicine, si vedano: F. FORLANI, *I mascheroni di Capodistria*, Capodistria, Società italiana di ricerca, 1999 e M. MONOPOLI, *Trento. Maschere barocche*, Trento, Edizioni Arancia Studio, 2003. Per notizie sui mascheroni triestini, i "panduri", e sui portali della città, si veda: V. FOGHER, *Porte, portali e «panduri» nella storia di Trieste*, «L'archeografo triestino», 4/12 (1992), 281-320. Sul valore simbolico di protezione dai demoni dei mascheroni, reintrodotti in ambito veneziano dal Sanmicheli e dal Sansovino, si veda E. BASSI, *L'architettura dei Sei e del Settecento a Venezia*, Edizioni Scientifiche Italiane, 1962, 34-36.

(3) BIRAGHI, *Porta multifrons*, 24.

La città di Udine racchiude, negli impalpabili confini della sua ultima cerchia, oltre duecentocinquanta portali in pietra, spesso unico elemento distintivo di un'edilizia civile schiva e severa che, nel variare delle forme, dei materiali e delle tecniche di lavorazione, ha lasciato traccia concreta di legami culturali e commerciali, di capacità artistiche e artigianali, di pratiche e conoscenze di cantiere. Realizzati tra l'inizio del '500 e la prima metà del '900, i portali cittadini compaiono nei documenti di archivio quasi sempre incidentalmente;(4) fa eccezione la realizzazione di alcuni portali particolarmente importanti, quali la Porta Cornelia, accesso settentrionale al Castello(5) e il portale del ex-Collegio dei Barnabiti.(6)

Come in altre città d'Italia,(7) i portali cittadini sono stati oggetto di studio, a definirne le caratteristiche formali e di uso

(4) È il caso, per esempio, della messa in opera di «*porton di pietra e portoncin di pietra*», descritta in alcuni documenti in D. VISENTINI, *Architettura civile a Udine nel '600 e '700*, tesi di laurea. Università degli studi di Padova, Facoltà di lettere e filosofia, Istituto di storia dell'arte medioevale e moderna, A. A. 1969-1970, relatore L. PUPPI: la stima «Pro n. co. nob. Gisepho a Porta die 28 martii 1685», redatta da Lorenzo Prodolone (Archivio di stato di Udine, Archivio privato della Porta, b. 24), e la «Poliza della fattura fata da me Giovanni Battista Stella, cioè di muraro, et prima nella casa, che abita l'ill.mo s. co. Bernardino Caselli», in data 27 maggio 1658 (Archivio di stato di Udine, Caiselli, b. 91).

(5) Il progetto della Porta Cornelia, secondo i canoni vitruviani, è illustrato, come noto, nella lettera del 1517, scritta dall'architetto Giovanni Fontana al patrizio veneto Giorgio Cornaro, padre di Giacomo, luogotenente della città, recentemente trascritta in G. BERGAMINI-M. BUORA, *Il castello di Udine*, Udine, Comune di Udine, 1990, 155-156. La Porta Cornelia è, con il portalino ricomposto di casa Malignani, sulla riva del Castello, l'unico esempio di uso dell'ordine corinzio nell'edilizia civile cittadina, caratterizzata, di norma, dall'uso degli austeri ordini tuscanico e dorico, «a ribadire o il carattere guerriero dell'edificio o la funzione marziale dei suoi abitatori», in M. BUORA, *Guida di Udine*, Trieste, LINT, 1986, 66.

(6) Altrettanto noto è l'accordo tra la Città e Gasparo Tomasonich, «taglia pietra», in data «Mercordì 9 Giugno 1683», per la realizzazione del «portone» per le «Scuole publiche nella Contrada del SS.mo Crocefisso ... della forma, che apparisce nel dissegno fatto da m. Franesco Maierone» (Biblioteca comunale di Udine, *Archivio comunale di Udine*, LXIII (1683-84), f. 101 v.; il disegno di progetto è, a sua volta, conservato presso la stessa Biblioteca comunale, *Archivio comunale di Udine*, D.XXIV f. 14. r.).

(7) Tra le pubblicazioni specifiche: O. GROSSO, *Portali e palazzi di Genova*, Genova, Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, [19..]; E. GRANDESSO, *I portali medievali di Venezia*, Venezia, Helvetia, 1988; P. PETRELLA-C. SANSONE, *Portali e portoni nel centro antico di Napoli*, Napoli, Luciano Editore, 2002; *Fra le mura; dai portali al verde nascosto*, a cura di F. M. SARDELLA. Catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1988), Napoli, Elio de Rosa Editore, 1998; M. ROMANO, *Il portale barocco di Siracusa: con itinerario dei portali e itinerario monumentale*, Siracusa, Emanuele Romeo, 1992.

dei materiali.([8]) Il recente rilievo diretto dei manufatti, dei materiali impiegati, delle tecniche costruttive e di lavorazione([9]) ha evidenziato aspetti comuni e singolarità, certezze e quesiti, piccolo contributo alla lettura ragionata di questi manufatti.

SUI RILIEVI GEOMETRICI

Il rilievo dei portali avrebbe potuto essere condotto utilizzando le tecniche fotogrammetriche correnti. Si è preferito, invece, misurare direttamente i vari elementi componenti, verificando come il vicino contatto con le pietre fosse continuo spunto di riflessione e ragionamento, e, in qualche raro caso, potesse costituire un legame con il pensiero del progettista e dell'esecutore.

Le unità di misura

Osservando le tavole di rilievo di alcuni portali italiani, realizzate da un disegnatore americano alla fine degli anni '20,([10])

([8]) Il lavoro più completo, riferimento della presente ricerca per gli studi di archivio, la datazione di alcuni portali e le notizie di cantiere, è: L. DA LIO, *Il portale a Udine tra il XV e il XVIII secolo. Tipologie e materiali*, tesi di laurea. Università degli studi di Udine, Facoltà di lettere e filosofia, Corso di laurea in conservazione dei beni culturali, A. A. 1994-1995, relatore P. RUSCHI. Un inquadramento generale, sintetico, ma, comunque, interessante, è presente, tra le righe, in C. BALLERIO, *Architettura minore a Udine*. Atti del V Convegno nazionale di storia dell'architettura (Perugia, 1948), Firenze, Casa editrice R. Niccioli, 1956 (estratto conservato presso la Biblioteca comunale di Udine).

([9]) Il lavoro di tesi di dottorato, di cui il presente contributo in parte riferisce, ha portato alla redazione di un inventario informatizzato dei 250 principali portali cittadini, scelti per specificità o per rappresentatività di un tipo ricorrente, al catalogo di 172 di questi, con compilazione di una scheda con indicazione delle principali caratteristiche relative alle forme, alle tecniche e all'uso dei materiali, al rilievo di dettaglio di 21 portali significativi. I primi risultati della ricerca sono stati presentati in: A. FRANGIPANE, *The use of natural and artificial stone in the portals of the town of Udine (Italy)*, in *Architectural and sculptural stone in cultural landscape*, a cura di R. PŘIKRYL-P. SIEGL. Atti del Convegno internazionale *Lux et Lapis 2002* (Valtice, CZ, 12-14 ottobre 2002), Prague, The Karolinum Press, 73-90; le prime indicazioni sulle conclusioni del lavoro, sono state sintetizzate in: A. FRANGIPANE, *Natural stone portals of the town of Udine (Italy)*, «Geophysical Research Abstracts», 7 (2005), 03678.

([10]) C. B. MCGRAW, *Italian Doorways: measured drawings and photographs*, Cleveland, US, Hansen, 1929.

l'assurdità nell'uso di unità di misura logicamente incongruente, come il sistema metrico inglese, è palese.([11]) Meno evidente è, per contro, l'incongruenza logica nell'uso del sistema metrico decimale per il rilievo di manufatti sicuramente realizzati prima della sua stessa formulazione.([12]) Non è sufficiente, infatti, per la comprensione e il confronto tra elementi anche distanti, il comune riferimento grafico alle due scale di lettura, in misure antiche e moderne, mentre è particolarmente efficace l'indicazione diretta delle unità di misura di progetto, nella maggior parte dei casi analizzati il piede di fabbrica di Udine, pari a 34.049 centimetri,([13]) suddiviso in 12 once di 2.84 centimetri, come evidenziato dal rilievo della geometria del portale di palazzo Colloredo in via Aquileia 22 (fig. 1).([14]) Il rilievo mostra un chiaro ordine nel disegno del portale: larghezza alla base del

([11]) Si tratta di un'incongruenza senza tempo: «La principal causa perché gli architetti forastieri, che sono stati a misurare gli edifici romani, ..., si sono tra loro confusi, è stata la varietà di misure di piedi, braccia, palmi di vari paesi, con le quali hanno misurato i detti edifici... Si doveano servire del piede antico, con lo quale furono misurati il tempo che furono costruiti», in *Introduzione alli cinque ordini dell'architetura. Trattato anonimo della fine del Seicento*, a cura di M. CURTI-P. ZAMPA, Roma, Archivio Guido Izzi, 1995, 6.

([12]) Il passaggio al sistema metrico decimale venne sancito con la *Circolare Regno d'Italia N. gen. 19364 part 1080 Sezione 1. Udine, li 20 Novembre 1810*: «In esecuzione di ordini superiori tutte le Amministrazioni di Finanza devono col 1 Gennaro 1811 far uso delle nuove misure, e dei nuovi pesi del Regno stabiliti colla Legge 27. 8bre 1803, così nelle esazioni ad esse affidate, come nei proprij registri, conti, rapporti, ed atti qual si vogliano. ... La nuova unità di misura lineare stabilita dalla ridetta legge è denominata metro. il metro si divide in 10 parti uguali che chiamansi palmi; il palmo in dieci diti; il dito in 10 atomi» (la copia fotostatica della Circolare è presente presso la Biblioteca comunale di Udine, alla collocazione FR 386). In realtà, l'adozione tardò a concretizzarsi in virtù della consolidata dimestichezza con il sistema dei piedi e delle once nella realizzazione dei manufatti edilizi. Le domande di concessione lavori mostrano il perpetrarsi dell'unità corrente fino a ben oltre la metà dell'800, anche se le pratiche amministrative ufficiali contemporanee vengono redatte necessariamente con l'uso del sistema metrico decimale. Per un riscontro oggettivo si vedano i tanti disegni in G. B. DELLA PORTA, *Memorie sulle antiche case di Udine*, a cura di V. MASUTTI, Udine, Istituto per l'enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1983-1987.

([13]) Per la trasformazione tra unità antiche e unità del sistema metrico decimale i riferimenti sono: G.B. DELLA PORTA, *Misure, pesi e monete usati in Friuli sino al sec. XIX*, 1937, manoscritto conservato presso l'Archivio di stato di Udine, *Archivio della Porta*, b. 11, f. 2; *Tavole di ragguaglio ragionate dei pesi metrici austriaci e veneti e delle misure lineari superficiali e di capacità di G. D. M. Pubblico Perito*, Udine, Tipografia Vendiana, 1843, 100-101; A. TACCHINI, *Metrologia universale*, Milano, Hoepli, 1895, 266-270.

([14]) La realizzazione del rilievo è stata possibile per la presenza di un'impalcatura in facciata, l'estrema disponibilità dell'architetto Puiatti, responsabile dei lavori, e l'assistenza del capocantiere. Per questo, come per i rilievi a seguire, i valori compresi tra parentesi indicano quote ricavate indirettamente.

vano di 7 piedi (247 cm), ingombro esterno alla base di 12 piedi (404 cm), altezza del vano di 14 piedi e 8 once (499 cm), altezza alla cornice di 18 piedi e 9 once (638 cm), larghezza dei pilastrini delle finestre superiori di 6 once (17 cm), ingombro massimo stimato di 33 piedi (1124 cm), e così a seguire, a definire una nuova lettura del manufatto, rispettosa del pensiero del progettista e dell'esecutore. La divisione in once comporta, peraltro, due importanti vantaggi: il primo è la tolleranza dell'unità di misura, che è compatibile con la tolleranza della lavorazione della pietra; il secondo è la divisione in 12 parti, che permette l'uso di frazioni dell'unità principale secondo i rapporti 1:2, 1:3, 2:3, 1:4, 3:4, 1:6, 5:6, alla base del disegno degli elementi architettonici passati.([15])

Misure ricorrenti

Dall'analisi dei rilievi in unità di progetto emergono alcuni elementi ricorrenti. Innanzi tutto è evidente la ripetitività delle dimensioni dei conci dei portali bugnati: da 1 piede e 6 o 7 once (51 cm e 54 cm) in larghezza per un'altezza di 11 once (31 cm) nelle bugne più piccole, per esempio, nel portale del demolito palazzo Gropplero in via Carducci 1 (fig. 2), ai 2 piedi (68 cm), 2 piedi e 6 once (85 cm) e 3 piedi (102 cm) in larghezza per un'altezza da 1 piede (34 cm) a 1 piede e 2 once (40 cm) per le bugne più grandi, per esempio, nel portale del cortile di palazzo Gallici Strassoldo in vicolo di Prampero 13B (fig. 3) e del-

([15]) Come ricordato in R. WITTKOWER, *Principi architettonici dell'umanesimo*, Torino, Einaudi, 1994, 103: «... fu appunto Pitagora a scoprire come i toni possano misurarsi spazialmente. Pitagora aveva trovato che le armonie musicali sono determinate da rapporti di piccoli numeri interi. Se, nelle stesse condizioni vibrano 2 corde, una delle quali sia lunga metà dell'altra, il suono della più breve sarà di un ottava (diapason) più alto della più lunga. Se le lunghezze delle due corde stanno nella relazione 2:3, la differenza nell'altezza del suono sarà di una quinta (diapente); se si trovano nella relazione 3:4, la differenza nell'altezza del tono sarà di una quarta (diatessaron). Perciò le consonanze sulle quali si fondava il sistema musicale greco – ottava, quinta e quarta – possono venire espresse dalla progressione 1:2:3:4; progressione che non solo contiene gli intervalli semplici di ottava, quinta e quarta, ma anche i due accordi composti che i Greci conobbero e, precisamente l'ottava più quinta (1:2:3) e le due ottave (1:2:4). È ben comprensibile che questa scoperta sconvolgente facesse credere di aver finalmente ritrovato la legge armonica che governa l'universo ...».

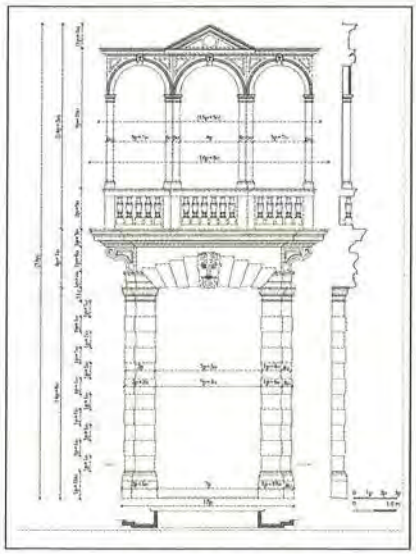


Fig. 1 - Rilievo geometrico del portale di palazzo Colloredo (via Aquileia 22) in piedi e once di Udine.

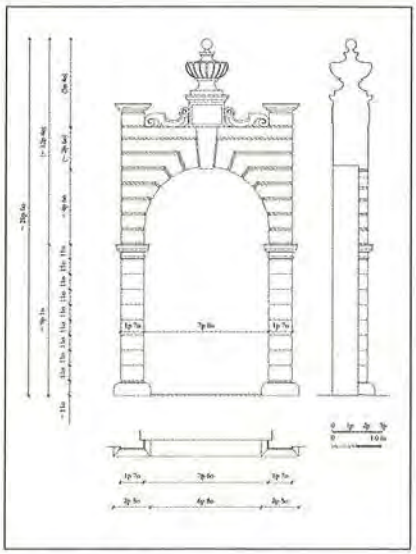


Fig. 2 - Rilievo geometrico del portale del cortile del demolito palazzo Gropplero (via Carducci 1) in piedi e once di Udine.

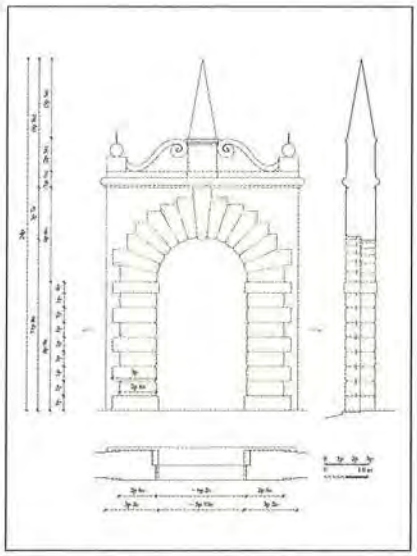


Fig. 3 - Rilievo geometrico del portale del cortile di palazzo Gallici Strassoldo (vicolo di Prampero 13B) in piedi e once di Udine.

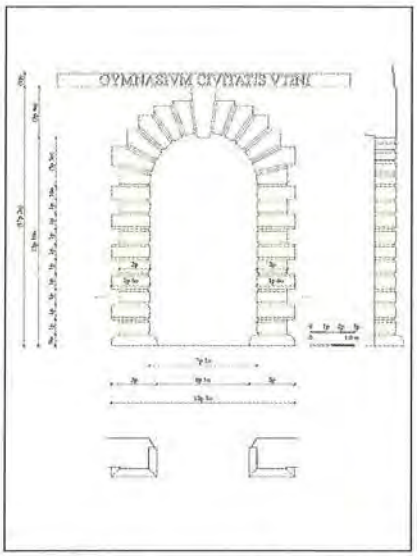


Fig. 4 - Rilievo geometrico del portale del cortile dell'ex-Collegio dei Barnabiti (via Ginnasio Vecchio 13) in piedi e once di Udine.

l'ex-Collegio dei Barnabiti in via Ginnasio Vecchio 13 (fig. 4). Si riscontra, poi, la presenza del valore ricorrente di 17 cm, pari a 6 once, nella larghezza della mostra di porte e finestre superiori, per esempio nel palazzo Billia Concina in via Rialto 5 (fig. 5), così come nel citato palazzo Colloredo, e nella dimensione massima della sezione dei balaustri, per esempio, in palazzo Caporiacco in via Giovanni da Udine 23 (fig. 6) e in palazzo Montegnacco Berghinz de Concina in via Mantica 40 (fig. 7). Variabile con l'importanza del portale è la dimensione netta del varco: dai 6 piedi (204 cm) di palazzo Billia Concina, ai 6 piedi e 7 once (224 cm) di casa dall'Acqua de Puppi in via Cussignacco 5 (fig. 8), ai 7 piedi (238 cm) di palazzo Zingoni Margreth in via Grazzano 5 (fig. 9) e di palazzo Pavona Asquini in via Manin 16 (fig. 10), ai 7 piedi e 6 once (255 cm) del portale del cortile del demolito palazzo Gropplero e di palazzo Gorgo Maniago in via Viola 3 (fig. 11), ai 7 piedi e 8 once (261 cm) di palazzo Colloredo Orgnani in via Marinoni 10 (fig. 12); pochi i portali con varchi di dimensioni superiori.([16])

Alcune anomalie

Non sempre la lettura delle unità antiche è, però, certa: imprecisioni nella lavorazione e nella messa in opera, cedimenti strutturali, variazioni del livello del piano stradale e rimaneggiamenti dei conci possono rendere l'attribuzione al sistema di unità di misura di Udine incerto. È il caso del portale di palaz-

([16]) Tra questi, i più importanti sono il portale del cortile di palazzo della Porta, in via Treppo 7A (7 piedi e 10 once, equivalenti a 267 cm), di casa Arcano di Varmo Buiatti, in via Aquileia 39B (7 piedi e 11 once, equivalenti a 269 cm), dell'ex-Convento delle Rosalie, in via Tomadini 13 (8 piedi, equivalenti a 272 cm), del cortile di palazzo Torriani, in via Zanon 24, e di palazzo Antonini Cernazai, in via Tarcisio Petracco 4 (8 piedi e 2 once, equivalenti a 278 cm). Alcuni portali carrai presentano una luce superiore al comune, probabilmente in relazione al loro essere situati in luoghi angusti, ad esempio il portone sul retro di casa Caratti, in piazzetta Valentinis 1 (289 cm, pari a 8 piedi e 8 once), il portone di casa Pirona, in via del Sale 10B (301 cm, pari a 8 piedi e 10 once), il portone di casa Antonini Deciani, in via Rauscedo 5A (339 cm, pari a circa 10 piedi).

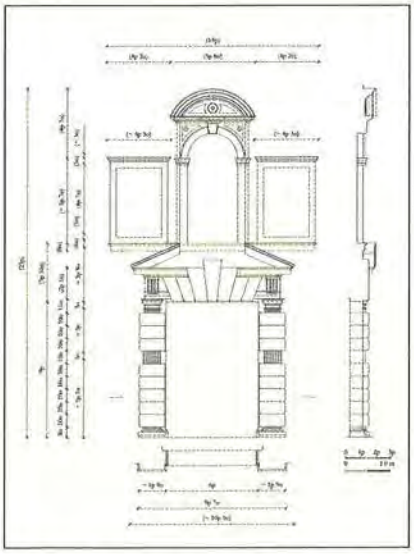


Fig. 5 - Rilievo geometrico del portale di palazzo Billia Concina (via Rialto 5) in piedi e once di Udine.

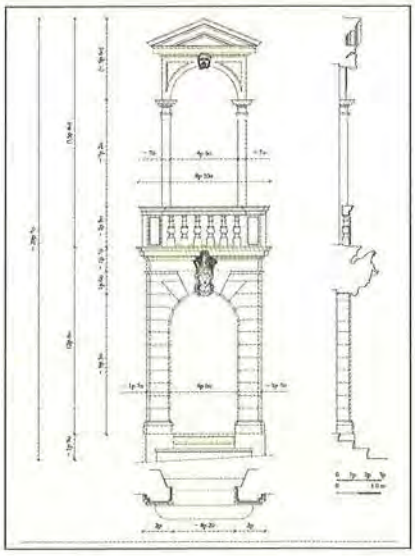


Fig. 6 - Rilievo geometrico del portale di palazzo Caporiacco (via Giovanni da Udine 23) in piedi e once di Udine.

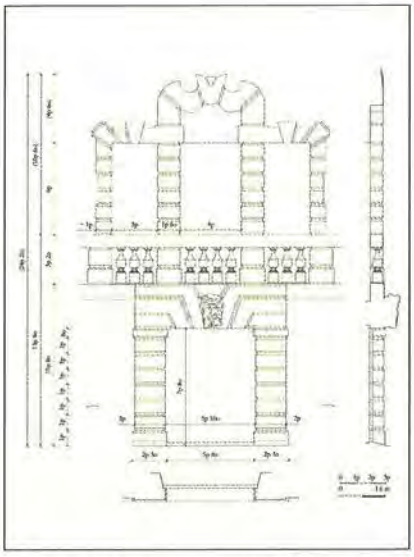


Fig. 7 - Rilievo geometrico del portale di palazzo Montegnacco Berghinz de Concina (via Mantica 40) in piedi e once di Udine.

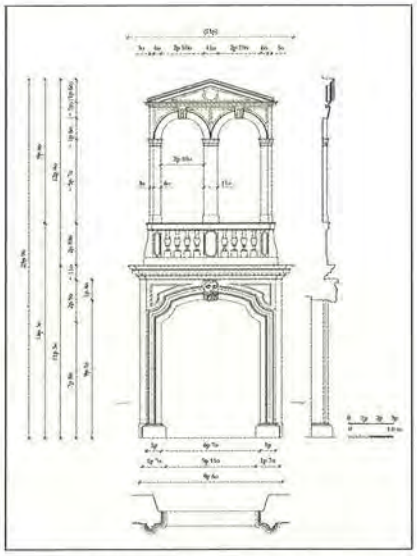


Fig. 8 - Rilievo geometrico del portale di casa dall'Acqua de Puppi (via Cussignacco 5) in piedi e once di Udine.

zo Susanna di Prampero in via Stringher 5, probabilmente progettato in piedi di fabbrica di Venezia (1 piede = 34.7735 cm, 1 oncia = 1/12 piede = 2.9 cm)([17]). Altre volte una corrispondenza precisa è solo frutto del caso, come per il portale di palazzo Gallici Strassoldo in via Savorgnana 26: ricomposto durante la ricostruzione del palazzo bombardato, è stato allargato inserendo 2 conci a lato del concio in chiave per permettere il passaggio degli autoveicoli. Nonostante la variazione forzata della luce del varco, percepibile osservando con attenzione la forma non regolare della curva di intradosso, il suo valore (255 cm) è esattamente trasformabile in unità antiche di Udine (7 piedi e 6 once).([18])

I balaustri

Lo storico dell'architettura Rudolph Wittkower dedica allo studio dei balaustri l'intero capitolo *Il balaustro rinascimentale e il Palladio* nel celeberrimo testo dedicato all'architetto vicentino e alle correnti architettoniche che dalla sua opera hanno preso avvio.([19]) La varietà dei balaustri udinesi meriterebbe altrettanta particolare attenzione, soprattutto perchè questi elementi ripetuti sono una traccia delle conoscenze dei progettisti e delle maestranze coinvolte. I balaustri dei portali rilevati mostrano, infatti, nel tracciamento delle curve la conoscenza dei principi

([17]) Partendo dalla corrispondenza esatta tra la larghezza dei conci dei piedritti a 22 once di Venezia (pari a 64 cm), e la loro altezza, al netto della malta, a 11 once di Venezia (pari a 32 cm), è possibile esprimere le misure principali del portale secondo questo sistema di unità, ad eccezione dalla luce del varco, forse in conseguenza delle condizioni di dissesto, evidenziate dalla disposizione scomposta dei conci della piattabanda.

([18]) L'aggiustamento della luce non sempre è ben nascosto dall'attenta lavorazione dei conci aggiunti: diverso è l'esempio del portale di palazzo Cassini Camucio, in largo Cappuccini 8, in cui le due bugne aggiunte a lato del concio in chiave sono palesemente nuove. L'allargamento è il rimaneggiamento più comune, spesso operato con materiali e tecniche di lavorazione diversi dagli originari. Altri esempi in via del Sale 9 e vicolo Sillio 16. Portali vistosamente rimaneggiati sono quello di casa Bratteolo Fabrizi Kircher in via Portanuova 19, i cui piedritti sono stati sostituiti con elementi in calcestruzzo, di piazza Bolzano 6 e di palazzo Filittini Caimo, in via Manin 4, rialzati rispetto alla posa in opera originaria.

([19]) R. WITTKOWER, *Palladio e palladianesimo*, Torino, Electa, 1995, 53-70.

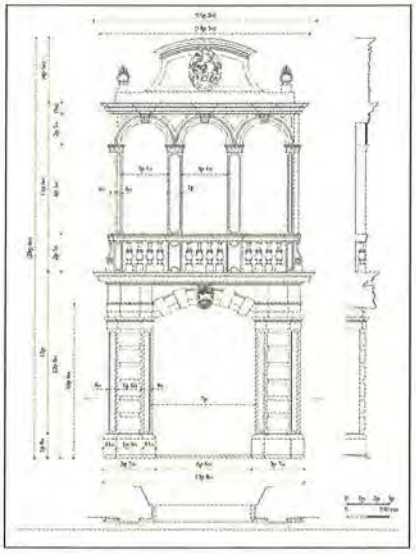


Fig. 9 - Rilievo geometrico del portale di palazzo Zingoni Margreth (via Grazzano 7) in piedi e once di Udine.

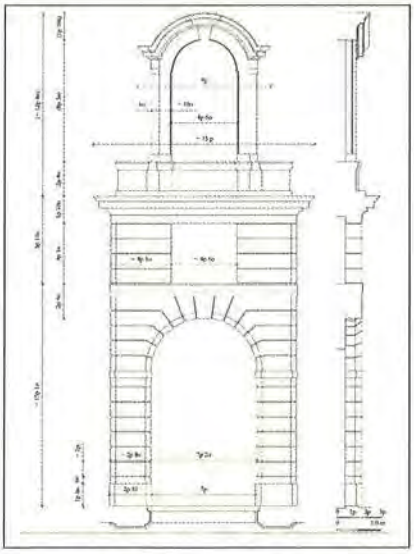


Fig. 10 - Rilievo geometrico del portale di palazzo Pavona Asquini (via Manin 16) in piedi e once di Udine.

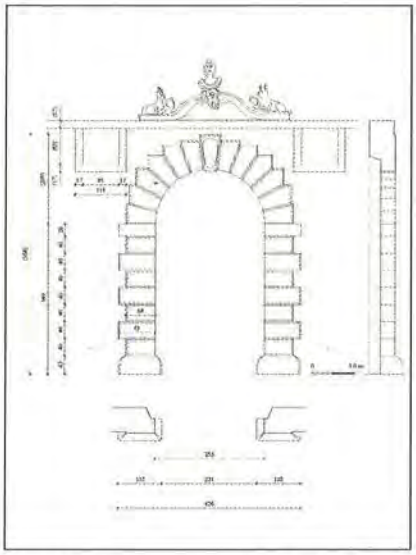


Fig. 11 - Rilievo geometrico del portale di palazzo Gorgo Maniago (via Viola 3) in piedi e once di Udine.

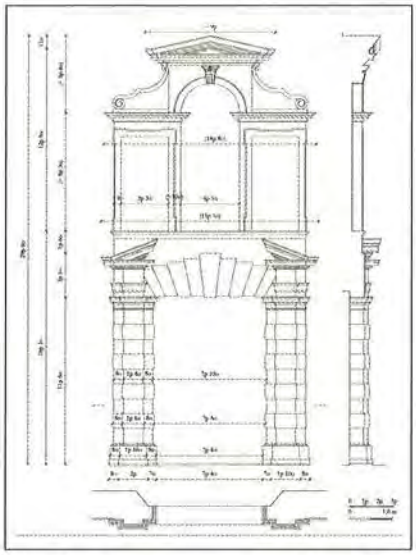


Fig. 12 - Rilievo geometrico del portale di palazzo Colloredo Orgnani (via Marinoni 10) in piedi e once di Udine.

base per la realizzazione di scozie, cavetti, gole dritte e gole rovesce (fig. 13).([20])

Le cornici

Le cornici dei portali udinesi evidenziano la ripetizione di modelli comuni, forse per il riutilizzo di sagome di bottega. Solo in poche circostanze i profili presentano linee particolari, corrispondenti all'affermarsi di nuove sensibilità. È il caso, ad esempio, del basamento e delle basi delle colonne del portale di palazzo Bartolini, in piazzetta Marconi 8, della gola di coronamento della prima apertura superiore del portale di palazzo Pavona Asquini e del piccolo profilo a becco di civetta del balcone sovrastante, elemento di origine egizia, utilizzato negli ordini classici, ma abbandonato in periodo rinascimentale.([21]) La storia delle costruzioni cittadine indica, del resto, una gran-

([20]) Lo studio degli ordini e delle modanature è sempre stato alla base di progettazione ed esecuzione, a sviluppare una sensibilità per i rapporti tra le parti e una conoscenza dei dettagli oggi perduta. Nella maggior parte dei casi, la base per il disegno era sicuramente costituita dalle tavole dei trattati e dei manuali. A riguardo, l'inventario in morte (datato 1542) di Adriano da Spilimbergo, contiene un interessantissimo elenco dei libri posseduti, come descritto in C. SCALON, *La biblioteca di Adriano da Spilimbergo (1542)*, Spilimbergo, Comune di Spilimbergo, Biblioteca Civica, 1988, 46-91. Facevano parte della biblioteca un'edizione del *De Architectura* di Vitruvio e il *De armonia mundi* di Francesco Zorzi. Se la presenza del primo teso non necessita ulteriori commenti, preme ricordare il riferimento al secondo in A. FOSCARI-M. TAFURI, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1983, in relazione alla definizione dei rapporti tra le parti del costruendo edificio sacro. Lo studio della disposizione, delle proporzioni, del tracciamento degli elementi componenti (listelli, cavetti, gole dritte e rovesce, scozie, ...) era, anche nei primi decenni del secolo scorso, materia non solo dei corsi di disegno delle scuole di arti e mestieri (si veda, a riguardo: C. TORRICELLI, *Disegno geometrico. Guida teorico-pratica*, Torino, Paravia, 1906, tavole 29-30), ma, anche, di corsi superiori universitari, come documentato dal programma del 1911 del corso di Architettura tecnica della Regia scuola superiore politecnica di Napoli, sezioni di architettura e ingegneria civile, primo anno di corso del triennio di applicazione: «... 24. Ordini architettonici - Origine degli ordini - Riassunto storico - Proporzioni e carattere degli ordini - Loro sovrapposizione.; 25. Parti completive e decorative degli edifici - Modanature - Cornici - Basamenti - Bugnati - Coronamenti - Attici - Frontoni - Nicchie - Balaustrate - Mensole - Modiglioni - Acroteri.; 26. Bellezza degli edifizi - Cenno storico intorno agli stili architettonici -Fattori di bellezza di un edifizio - Decorazione - Impiego degli ordini in architettura - Illusioni ottiche - Norme generali per le facciate degli edifici. ...».

([21]) Si veda, a riguardo: R. CHITHAM, *Gli ordini classici in architettura*, Milano, Hoepli, 1987, 135.

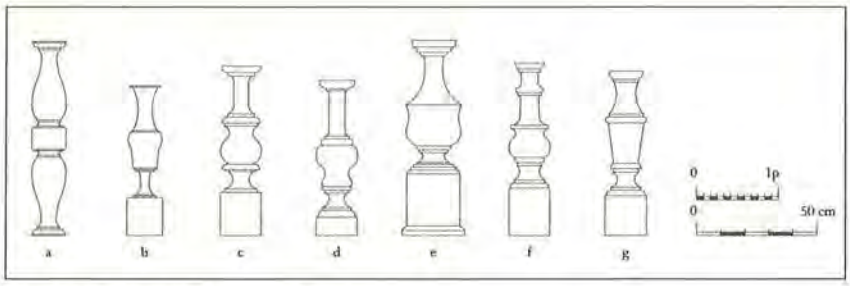


Fig. 13 - Balaustri dei portali udinesi:
a. palazzo Gallici Strassoldo (via Savorgana 26);
b. casa dall'Acqua de Puppi (via Cussignacco 5);
c. palazzo Zingoni Margreth (via Grazzano 7);
d. casa di Prampero (via Mantica 28);
e. palazzo Montegnacco Berghinz de Concina (via Mantica 40);
f. palazzo Caporiacco (via Giovanni da Udine 23);
g. palazzo Colloredo (via Aquileia 22).

de attenzione verso le sagome, commissionate a progettisti noti e spedite in città, talora unico contatto effettivo con questi.([22]) Il rilievo diretto mostra due particolarità interessanti. La prima riguarda la presenza di una apparentemente impercettibile spanciatura centrale delle cornici dei portali alla base dei balconi, forse intesa ad accentuare con un effetto ottico la loro ridotta profondità. La seconda particolarità è relativa, invece, all'inclinazione di fasce e listelli, rientranti rispetto alla verticale, sia nelle cornici di coronamento e di interpiano, che in quelle dei balconi, con un valore di qualche millimetro per decimetro. Si tratta, con tutta probabilità, di un espediente utilizzato per allontanare con maggior efficacia l'acqua piovana proveniente dalle modanature sovrastanti, espediente evidente nel disegno di

([22]) Come alla citazione della nota 52 in D. BATTILOTTI, *Tra Venezia e Vienna. L'architettura del Settecento in Friuli-Venezia Giulia*, in *Giambattista Tiepolo. Forme e colori. La pittura del Settecento in Friuli*, a cura di G. BERGAMINI, Milano, Electa, 1996, 83: «Con un'altra lettera del 3 febbraio 1743 i deputati ringraziano Massari per le sagome da lui inviate» e in R. PICCO, *Per una storia del cantiere nel Settecento: l'attività di Giorgio Massari a Udine*, tesi di laurea. Università degli studi di Udine, Facoltà di lettere e filosofia, Corso di laurea in conservazione dei beni culturali, relatore G. MAZZI, A. A. 1993-1994, 69: «nel gennaio del 1754 il Camerata inviò per posta sagome ad uso "Tagliapietra" indispensabili per intraprendere i lavori».

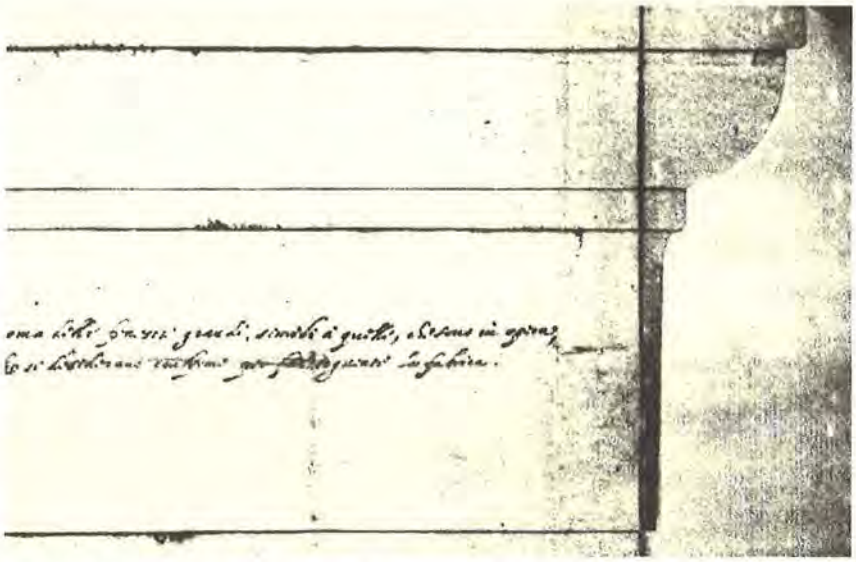


Fig. 14 - Disegno della modanatura di una cornice, con evidente inclinazione della fascia centrale (*Archivio comunale di Udine*, DXXIX f. 239 r., presso la Biblioteca comunale di Udine).

alcuni profili presenti nelle carte d'archivio(23) (fig. 14). È interessante notare, in tal senso, come le condizioni ambientali vengano a condizionare sensibilmente l'esecuzione di elementi di facciata in cui il compito estetico è strettamente correlato a quello funzionale. Nel caso delle cornici, così, mentre i trattati e i manuali tracciano modanature perfettamente allineate sulla verticale, l'esempio udinese mostra un arretramento, finalizzato allo sgrondo delle frequenti piogge. Una differente esigenza, quella di riflettere l'intensa luce romana verso l'alto, aveva portato, per contro, Michelangelo, a far sporgere i listelli e le fasce nelle cornici dei palazzi capitolini.(24)

(23) Si veda, ad esempio, la sagoma di cornice conservata alla Biblioteca comunale di Udine, *Archivio comunale di Udine*, DXXIX, f. 239 r.

(24) Il disegno di queste cornici è presente in: A. CAVALLARI MURAT, *Lezioni di tecnologia dei marmi e delle pietre*. Corso tenuto alla Facoltà di ingegneria dell'Università di Padova con la collaborazione della Assomarmi e dell'Istituto di Architettura, Padova, Associazione dell'industria marmifera italiana e delle industrie affini, 1964, 44.

Datazioni dichiarate

Spesso i conci in chiave e le fasce delle cornici indicano una data, associabile con la dovuta cautela alla realizzazione del manufatto. I sopralluoghi ai portali cittadini hanno permesso di stilare una lista delle date presenti: 1576/1901 in via Pracchiuso 20; 1599 nel portalino della loggia di San Giovanni, in piazza Libertà 4B; 1651 in casa de Pace, in via Marinelli 6; 1662 in vicolo Sottomonte 26; 1720 in via Zorutti 4; 1739 in via Deciani 54; 1754 in via Villalta 60; 1801 in via Anton Lazzaro Moro 38A; 1803 in via Anton Lazzaro Moro 23; 1826 in via Gemona 96; 1830 in via Mantica 17.

Nozioni di stereotomia

Apparentemente comune, il portale bugnato di casa Rinoldi, in via Liruti 22, risulta interessantissimo: il varco, a taglio inclinato rispetto alla facciata, indirizza lo sguardo di chi l'attraversa secondo un asse che congiunge l'allineamento interno del fabbricato con la lontana porta di San Bartolomeo (oggi Manin). La presenza dell'arco a tutto sesto potrebbe fare del complesso taglio operato per la realizzazione delle bugne un ottimo esempio per un trattato di stereotomia.([25])

Mascheroni e stemmi

I mascheroni sono un elemento ricorrente nei portali udinesi. Si tratta di veri e propri pezzi d'arte, plausibilmente realizzati da scultori, più che da tagliapietre, come vicini noti esempi suggeriscono.([26]) Nel centro storico cittadino si contano una

([25]) Per i principi della stereotomia si veda, ad esempio, J. ADHÉMAR, *Traité de la coupe des pierres*, Paris, Dalmont, 1858, testo ampiamente analizzato in G. MOCCHI, *J. A. Adhémar: natività ed epilogo della stereotomia*, tesi di dottorato di ricerca in ingegneria edile, X ciclo. Università degli studi di Ancona, Facoltà di ingegneria, AA. AA. 1994-1997, coordinatore M. DE GRASSI.

([26]) Di uno dei mascheroni di palazzo Rezzonico, a Venezia, si conserva il bozzetto in creta, opera di Giovanni Mattia Morlaiter (A. MASSARI, *Giorgio Massari, architetto veneziano del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1971, figura 242); alcuni dei mascheroni della Basilica Palladiana sono opera del fratello di Andrea Palladio, Giovan Antonio (H. BURNS, *Palladio's Vicenza*, in *Les chantiers de la Renaissance*, a cura di J. GUILLAUME, Paris, Picard, 1991, 222).

ventina di mascheroni di portale, tra i quali i più belli sono sicuramente la testa di donna con elmo di palazzo Caporiacco (fig. 15), la testa barbuta del portale di sinistra del Palazzo arcivescovile (fig. 16), l'Ercole di palazzo Agricola, in largo delle Grazie 36 (fig. 17), simile nelle forme al corrispondente elemento di palazzo Maffetti Tiepolo a San Polo a Venezia.([27]) Interessanti anche i mascheroni di palazzo Braida, in via Marinoni 47, di palazzo Susanna di Prampero (fig. 18), di casa dall'Acqua de Puppi, di palazzo Colloredo, di casa Sello, in via Portauova 15. Piccole teste sono presenti come elemento in chiave di alcune delle porte e finestre al di sopra dei portali, come in palazzo Daneluzzi Deciani Braida, in via Aquileia 33, in palazzo Sabbatini del Torso, in via Aquileia 17, in palazzo Polcenigo Garzolini di Toppo Wasserman, in via Gemona 92, in palazzo Caporiacco, in palazzo Cassini Camucio, in palazzo Colloredo (fig. 19). Frequenti gli stemmi, taluni con le armi del proprietario, altri ancora in attesa di essere scolpiti: dal piccolo stemma di casa Cavazzini, in via Savorgnana 7, a quelli di medie dimensioni, come in casa della Rovere, in piazzetta Antonini 4 (fig. 20), in palazzo Zucco, in via Paolo Sarpi 12 (fig. 21) e in palazzo Gallici Strassoldo (fig. 22), ai grandi stemmi di palazzo Torriani, in largo Carlo Melzi 2, di palazzo Florio, in via Palladio 5.([28])

SUI RILIEVI DEI MATERIALI

La produzione di portali in pietra nella città di Udine riflette, nei cinquecento anni esaminati, l'ampia disponibilità di materia prima, dovuta alla vicinanza di distinte aree di estrazione e di punti di sbarco delle pietre da cave lontane. I sopralluo-

([27]) Le immagini della facciata del palazzo, opera di Domenico Rossi, e dell'Ercole sono presenti in BASSI, *Architettura*, 219.

([28]) «Sempre del 1765 è il contratto stipulato tra il Toffoletto e i fratelli Florio per "Ama di pietra piacentina" da collocarsi in facciata al centro del mezzanino», *Archivio privato della famiglia Florio*, «(b. 128/3). Essa, recita il contratto, "deoverà esser ben lavorata con il suo intaglio e scultura giusto al designo del la Parte segnata con la sua corona sopra, et la sua colomba che così porta la d:tta arma"», in PICCO, *Massari*, 344.

Fig. 15 - Testa di donna con elmo di palazzo Caporiacco (via Giovanni da Udine 23).

Fig. 16 - Mascherone del Palazzo arcivescovile (piazza Patriarcato 1A).

Fig. 17 - Testa di Ercole di palazzo Agricola (in largo delle Grazie 36).

Fig. 18 - Mascherone di palazzo Susanna di Prampero (via Stringher 5)

ghi svolti hanno portato a individuare, sulla base delle caratteristiche macroscopiche (colore, granulometria, presenza di difetti caratteristici), sei tipi di materiale: pietra piasentina, pietra vernadia, pietra d'Istria, calcari fossiliferi, calcari bianchi e altre pietre. Il riferimento al materiale lapideo è talora presente nelle carte d'archivio, un prezioso aiuto per l'individuazione puntuale delle località di approvvigionamento, come, del resto, lo sono i *Prospetti annessi alla continuazione della memoria sui minerali del Friuli* di Camillo Marinoni (1881) e la *Descrizione delle pietre e dei marmi naturali che si impiegano nelle costruzioni in provincia di Udine* di Luigi Pitacco (1884).([29])

La pietra piasentina

Le carte d'archivio legano la provenienza della pietra piasentina([30]) alle località della fascia pedemontana che collega Cividale del Friuli a Tarcento, comprendendo gli abitati di Faedis, Attimis, Nimis.([31]) Non avrebbe senso indicare uno ad

([29]) C. MARINONI, *Sui minerali del Friuli*, in *Annuario Statistico della Provincia di Udine*, Udine, Tipografia Seitz, 1881, 60-84; L. PITACCO, *Descrizione delle pietre e dei marmi naturali che si impiegano nelle costruzioni in provincia di Udine*, Udine, Tipografia di G. B. Doretti e soci, 1884. Si tratta di due corposi fascicoli che, in maniera dettagliata e puntuale, definiscono un inquadramento delle potenzialità di sfruttamento nel campo più generale dei minerali e delle rocce, il primo, e dei soli materiali da costruzione, il secondo.

([30]) «Dal punto di vista geologico la pietra piasentina rappresenta null'altro che un intervallo all'interno di potenti orizzonti di materiale prevalentemente grossolano originato da frane sottomarine, talora colossali. Le frane maggiori, osservabili nei terreni flyschoidi del Friuli orientale, fanno la comparsa nel momento finale, di chiusura, del bacino flyschoide friulano ... La pietra piasentina dal punto di vista litostratigrafico appartiene alla sequenza a torbiditi e megabanchi del Friuli e più precisamente va ricercata all'interno di alcuni grossi megabanchi. Ogni megabanco contiene un'enorme quantità di materiali carbonatici risedimentati franati dal margine della piattaforma, e di marne depositatesi sulla scarpata ... Alcuni megabanchi sono caratterizzati da un orizzonte caotico basale ... superiormente al livello caotico si rinvengono brecce e calciruditi non stratificate che sfumano a calcareniti di granulometria grossolana (Pietra Piasentina), media, successivamente fine, quindi a calcilutiti ed infine a marne"; in G. TUNIS, *La pietra piasentina nel quadro geologico del Friuli orientale*, in *Torreano. Il paese della pietra*. Atti del Convegno (Cividale del Friuli, 31 maggio 1986), Udine, CISM, 65-68.

([31]) Valgano, a titolo d'esempio, le voci di un incartamento presente nei documenti per la costruzione del collegio dei Barnabiti, conservati presso l'Archivio di stato di Udine (*Corporazioni religiose soppresse*, 567/1 f. 15 r.): «1732, ott. 30. Per finestre n. 15 del primo piano, di pietra piacentina d'Attimis, Faellis e Tarcento, ... per altre dette n. 11 della stessa manifattura, di pietra piacentina di Cividale ... per due portoncini di pietra piacentina

Fig. 19 - Testina in chiave ad un archivolto di finestra di palazzo Colloredo (via Aquileia 22).

Fig. 20 - Stemma in casa della Rovere 4 (piazzetta Antonini 4).

Fig. 21 - Stemma in palazzo Zucco (via Paolo Sarpi 12).

Fig. 22 - Stemma in palazzo Gallici Strassoldo (via Savorgnana 26).

uno i portali in pietra piasentina (fig. 23), talmente è limitato l'uso di materiali diversi: questa pietra caratterizza praticamente tutte le costruzioni cittadine([32]) e molti dei portali più belli.([33]) È importante, invece, notare come l'introduzione della pietra sbozzata sia sostanzialmente conseguenza dei due interventi palladiani in città, l'Arco Bollani e palazzo Antonini, secondo una lavorazione a spacco, propria del materiale, destinata a diventare elemento importante e caratteristico nella produzione edilizia. La pietra piasentina, tanto lodata in passato per la sua resistenza,([34]) mostra oggi, purtroppo, una chiara vulnerabilità all'inquinamento atmosferico, soprattutto nella varietà più grossolana, che tende a disgregarsi per perdita di consistenza della matrice cementante. Inclemente è il raffronto delle immagini d'archivio, che evidenzia il rapido degrado delle parti esposte.([35])

d'Attimis... 1734, febbr. Per saldo tre finestre di pietra piacentina di Cividale...1740, giugno 18. Finestre tre di pietra piacentina da m. Giacopo q. G. B. Toffoletto di Tarcento», in DELLA PORTA, *Memorie*, 56-58. L'attività delle cave di Torreano, le uniche attualmente aperte, è storicamente documentata solo dalla metà del Settecento. «Il Bosio, storico di Cividale del Friuli, cita un primo documento, del 1285, in cui si fa esplicito riferimento alla "pietra di Canalutto", località nella valle di Torreano, per la costruzione della chiesa di San Francesco a Cividale; delle prime cave attive si ha, invece, notizia certa dal 1740», come cortesemente riferito dall'ingegner Molinari, studioso della storia di Torreano, delle sue pietre e dei suoi scalpellini.

([32]) «L'elemento più caratteristico che dà il tono ad una città è il *colore* ... come Roma si può definire biondo-fulva e Verona rossa, Udine è grigio-argentea e questo colore ne permea tutti gli edifici, a qualunque epoca essi appartengano ...» in BALLERIO, *Architettura*, 1.

([33]) Tra i tanti, un accenno all'imponente portale di palazzo Valvason Morpurgo, in via Savorgnana 12, come descritto in *Stima del palazzo e degli arredi. Anno 1748*, a cura di L. CARGNELUTTI, in *Il palazzo Valvason-Morpurgo*, a cura di G. BERGAMINI – L. CARGNELUTTI, Udine, Arti Grafiche Friulane, 2003, 165: «Porton maestro sulla strada di pietra piacentina ben lavorata con regoloni, basi, pilastri e lesene, antilli del porton a volto soazzato con sua serraglia, capitelli, timpani, architrave, fregio e cornice che forma il piano del pergolo di sopra, scuro di larise doppio in due parti con comparti soazzati, n. 6 bertoelle e polesi, cadenazzi n. 4, due ...», dove: «regolon = basamento, zoccolo della colonna ... antil(l)e = stipite ... soaz(z)a, soaz(z)ado, soaz(z)ato = cornice, incorniciato ... bertoella = bandella ... polese = cardine», da CARGNELUTTI, *Ibid., Stima*, 183-185.

([34]) Le buone caratteristiche della pietra piasentina sono indicate in: F. RODOLICO, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze, Le Monnier, 1958, 191-192. Nella bibliografia nazionale la pietra piasentina è stata, tra l'altro, citata in D. DONGHI, *Manuale dell'architetto*, UTET, Torino, 1905, 254.

([35]) È il caso dell'immagine del portale di palazzo Billia Concina, in R. BARTOLOMASI, *Un valore architettonico della pietra*, «La Panarie», 38 (1930), 120-123.

Fig. 23 - Dettaglio di pietra piasentina a grana fine in palazzo Gorgo Maniago (via Viola 3)

Fig. 24- Dettaglio di pietra vernadia (via Villata 39).

La pietra vernadia

L'uso della pietra vernadia, indicata anche come "masegno" o "pietra da costruzione arenaria", è ampiamente documentato in città,([36]) presenza facilmente riconoscibile per l'aspetto caratteristico di sfaldamento della pietra, a lame di qualche millimetro di spessore, secondo contorni ondulati([37]) (fig. 24). Si tratta di un materiale da costruzione cavato nella stessa area della pietra piasentina, ma sicuramente più scadente e, per questo moti-

([36]) Nelle carte del cantiere del collegio dei Barnabiti si legge: «1732, ott. 30 - ... "per otto porte di pietra Bernadia ... per quatro antili di pietra Bernadia per finestre" ... 1740, giugno 18 "Porta di pietra Bernadia - con i suoi dadi"...», in DELLA PORTA, *Memorie*, 58.

([37]) «*Arenaria*, in paese volg. *pietra vernaria*.- Nelle formazioni dell'eocene inferiore e medio a contatto delle brecciole nummolitiche dette *pietre piasentine* mantenendosi però a queste superiori, e in alternanza con marne e puddinghe, si svolge attraverso la regione collinesca del Friuli orientale come pure in qualche tratto della destra Tagliamento, una poderosa formazione di arenarie, identiche ovunque, caratteristiche, in straterelli o banchi assai tormentati, che vengono scavate perché eccellenti pietre da costruzione, senza distinzione se appartengano all'uno o all'altro piano ... La roccia consta di un'aggregazione di arena calcareo-quarzosa, alquanto micacea, a grana più o meno fina, assai dura e compatta da essere fin sonora se in lastre, nella quale predominano le tinte cineree-azzurrognole, quando non vi sia abbondanza di sostanze ferruginose che naturalmente colorano in giallo d'ocra e ne rendono scadente la qualità...grande è l'uso che si fa in provincia di questo materiale, specialmente in vicinanza delle cave, dove il prezzo è assai mite in ragione delle limitate spese di trasporto: serve per lastricati, contorni di porte e di finestre, basamenti di fabbricati, gradini, poi a foggiarne abbeveratoi di animali, vasche di ogni sorta, ecc., ... impiegasi più ancora come materiale grezzo nella fabbricazione dei muri e per la sua resistenza all'azione delle fiamme, a costruir focolari...» in MARINONI, *Minerali*, 26-27.

vo, usato nelle costruzioni di pregio cittadine solo nelle murature e per elementi d'importanza secondaria, all'interno delle costruzioni. I portali realizzati in pietra vernadia sono davvero pochi, ma molto belli per il colore caldo della pietra. Si tratta dei portali di via Villalta 39, di casa Venzoni in via Grazzano 16, di via Grazzano 72, di via Grazzano 132, di via Deciani 54, di via Giovanni da Udine 7.([38])

La pietra d'Istria

L'uso della pietra d'Istria,([39]) favorito dall'ottima posizione delle cave in prossimità del mare, interessa tutta la costa alto-adriatica. Affascinante è la descrizione delle cave, del trasporto e delle caratteristiche della pietra fatta da Vincenzo Scamozzi,([40]) comune riferimento nella storia dei materiali e delle tecniche costruttive.([41])

La pietra d'Istria (fig. 25), scaricata sulle banchine dei fiumi di risorgiva e trasportata a Udine in carri, era destinata princi-

([38]) Nei piedritti di questo portalino la direzione di sedimentazione della pietra è resa evidente dal cambio di colore, dal grigio all'ocra, dovuta alla presenza di elementi ferrosi. Causa il limitato spessore dei banchi, la pietra vernadia è necessariamente posta in opera, nei piedritti, come nelle mostre verticali delle finestre, con i piani di sedimentazione in direzione verticale. Si tratta di una condizione che ne diminuisce la resistenza al degrado, come indicato in L. LAZZARINI-M. LAURENZI TABASSO, *Il restauro della pietra*, Padova, CEDAM, 1986, 34.

([39]) Con la dizione pietra d'Istria si fa riferimento alla roccia sedimentaria calcarea, a grana fine, del Cretaceo inferiore, cavata dai banchi presenti lungo la frastagliata costa tra Parenzo e Pola. Si tratta di una «formazione ... continentale, almeno in buona parte» associata a un «complesso stratigrafico a calcari compatti», derivante da «depositi ... interessati da fenomeni di diagenesi, i quali hanno spesso portato al mascheramento totale e alla completa trasformazione dei minutissimi elementi organogeni e clastici d'origine». Il materiale presenta una compattezza "perfetta, con le sue tipiche e misteriose fratture suturiformi, tenacissimamente cementate», in C. D'AMBROSI-G. SONZOGNO, *La cava romana. Marmi e pietre del Carso e dell'Istria*, Aurisina, Cava Romana, 1962, 60-61. «... la pietra d'Istria è spesso attraversata da sottili vene grigio-nere che, contrariamente a quanto sembrerebbe, non ne diminuiscono la resistenza perché sono costituite da materiale compatto. Più rare e pericolose, in quanto causa sovente di rottura, sono invece quelle rossastre costituite al contrario di materiale terroso e fragile», in M. DELLA COSTA-C. FEIFFER, *Le pietre nell'architettura veneta e di Venezia*, Venezia, La Stamperia di Venezia Editrice, 1981, 84.

([40]) V. SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale. Parte seconda*, Venezia, presso l'autore, 1615, 198-205 (Centro internazionale di studi Andrea Palladio di Vicenza, Verona, Colpo di fulmine, 1997).

([41]) Per esempio in: DELLA COSTA-FEIFFER, *Pietre*, 107-109.

Fig. 25 - Dettaglio di pietra d'Istria in palazzo Daneluzzi Deciani Braida (via Aquileia 33)

palmente all'edilizia sacra. L'uso della pietra d'Istria è limitato, infatti, a pochi importanti esempi dell'edilizia civile. È stata utilizzata nei portali di: palazzo Bartolini, palazzo Susanna Caratti, in piazzetta del Lionello 12, palazzo Daneluzzi Deciani Braida,(42) casa Pavona Asquini; non è, forse, un caso il riferimento formale dei primi tre portali alle architetture marziali del Sanmicheli, a unire materiali e forme della Dominante.(43) Altrettanto degno di nota, infatti, è il portale di casa Pavona A-

(42) «... porton di pietra d'Istria sulla strada con due pilastri a bugne con basi e capitelli, lesenadura con volto, con teston in mezzo e cornice sopra con piana di pietra, scuro doppio in due parti, con sei betoelle grandi e pollesi, catenazzi quattro, serratura con chiave, due saltelli e mascheron di bronzo ...», da una stima del palazzo del 1802, in DELLA PORTA, *Memorie*, 861. Per i termini tecnici non più in uso: «lesena, lesenadura - lesena, parasta. parasta angolare, aggetto ... piana - 1. soglia, davanzale ...betoella - ... cerniera, bandella di porta o finestra ... polese - cardine, ganghero» in E. CONCINA, *Pietre, parole, storia*, Venezia, Marsilio, 1988.

(43) Non è stato possibile verificare se gli artigiani coinvolti fossero locali o provenissero dalle aree di approvvigionamento della pietra, come la cura particolare nella realizzazione potrebbe far pensare. Il problema della manodopera "foresta" era presente nella comunità udinese, come indicato dal terzo dei capitoli votati dalla Fraterna dei marangoni, murari e tagliapietra dei Santi Sebastiano e Fabiano il 14 agosto 1785: «... che non possa essere condotto in questa città verun lavoro di marmo di qual sia la sorte, tanto bianco che colorito, neppure di pietra bianca, ma solo possano essere condotti detti marmi e pietra bianca in figura grezza ... », in L. CARGNELUTTI, *I borghi e la città. Organizzazioni vicinali e associative in Udine, secoli XIV-XVIII*, Udine, Arti grafiche friulane, 1992, 160. Come tutte le arti, anche quella degli scalpellini era caratterizzata dalla presenza di corporazioni, a tutelare gli interessi della categoria, dei membri in condizione di bisogno, la qualità del lavoro, e a limitare il danno derivante, appunto, dalla concorrenza di lavoratori "foresti". La nascita delle corporazioni dei mestieri è, di norma, databile al tardo medioevo (come in S. FERRI-G. MATTHIAE-L. SALERNO, *Artigianato*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, Firenze, Casa editrice Sansoni, 1958-1967, 1, 800-812). A Venezia lo statuto dell'arte degli scalpellini risale al 1307 (DALLA COSTA-FEIFFER, Pietre, 102), mentre «in Friuli, a differenza di altre regioni italiane, fino a tutta l'età patriarchina le fraterne di mestiere non assumono carattere corporativo, proponendosi finalità prevalentemente religiose e di solidarietà, aggregando tra l'altro lavoratori di settori diversi. ...soltanto in età veneta ... le fraterne di mestiere assumono una precisa fisionomia in senso corporativo, aggregando gradualmente artigiani della medesima arte ... Nel 1539 Venezia aveva infatti ordinato che artigiani e bottegai dovessero appartenere a una corporazione ... » (CARGNELUTTI, *Borghi*, 85-86). A Udine erano attive la Fraterna dei Santi Sebastiano e Fabiano, eretta nella chiesa di San Francesco, con statuti for-

squini, le cui linee neoclassiche rappresentano un *unicum* nella produzione cittadina.

La presenza delle croste nere, causate dall'inquinamento atmosferico e visibili soprattutto nelle parti non soggette al dilavamento meteorico, solo segno del tempo, non riesce, comunque, a scalfire la fierezza di questi portali.

I calcari fossiliferi

La determinazione esatta della zona di provenienza dei calcari fossiliferi presenti in città ha un significato storico che va oltre lo studio petrografico del materiale. Le possibili aree d'estrazione della pietra sono due: l'area carsica per la pietra di Aurisina([44]) e l'area della pedemontana pordenonese per la pietra detta di Travesio.([45]) Per entrambe è documentato l'approvvigionamento in zona: per la prima, per esempio, nella costruzione della Loggia comunale,([46]) per la seconda per la realizza-

mulati il 21 febbraio 1496, inizialmente a tutelare marangoni e murari e aperta dal 1724 ai tagliapietre, e la fraterna di Santa Lucia e San Omobono, la cui costituzione è fissata al 1370 presso la chiesa di S. Lucia; pur non esplicitamente riservata ai tagliapietre, vide l'affiliazione di molti di essi fin dal Cinquecento. Si veda, a riguardo, R. RADASSAO, *La chiesa di Santa Lucia a Udine e le sue confraternite*, «La Panarie», 126-127 (2000), 83-96.

([44]) L'area carsica vede l'affioramento, in direzione nord-est sud-ovest di una sequenza stratigrafica sedimentaria che, parte dal Cretaceo per arrivare al Quaternario. Appartengono al periodo medio del Cretaceo i calcari brecciati di Monrupino, che «avrebbero preso origine dall'abbattimento di scogliere e che sono costituiti dalla cementazione di tritume di resti fossiliferi ...Da questa formazione si estraggono marmi di gran pregio quali il Repen e il Fior di Mare»; di un età più recente del Cretaceo è la «cosiddetta "serie del calcare superiore di Aurisina", ricco di brecciole calcaree (più o meno fossilifere a grana molto fine, di colore grigio chiaro ...) e di calcari brecciati fossiliferi costituiti da frammenti più grossolani dei suddetti fossili... Questa serie – che si sviluppa lungo il margine sud-occidentale del Carso triestino – è importantissima in quanto fornisce i pregiati marmi di Aurisina tra cui l'Aurisina fiorita, l'Aurisina chiara, l'Aurisina granitello e il Roman Stone», in G. B. CARULLI-R. ONOFRI, *I marmi del Carso*, Trieste, Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, Assessorato industria e commercio, 1966, 24-26. A riguardo, si veda, anche: F. CUCCHI-S. GERDOL-F. ULCIGRAI, *Geologia*, in *I marmi del Carso triestino*, a cura di F. CUCCHI-S. GERDOL, Trieste, Camera di commercio industria artigianato e agricoltura, 1985, 91-107.

([45]) Una cava attiva a Travesio è segnalata al numero 22 dell'inventario di Pitacco, come rilevato alla nota 27 in P. GOI, *Lapicidi lombardi a Tolmezzo: verifiche e considerazioni*, in *Tumieç*, a cura di G. FERIGO-L. ZANIER. Atti del 75° Congresso della Società filologica friulana (Tolmezzo, 4 ottobre 1998), Udine, Società filologica friulana, 1998, 608.

([46]) «... le pietre si conducevano da Monfalcone e fino all'Isonzo ...», in V. JOPPI-G. OCCIONI BONAFFONS, *Cenni storici sulla loggia comunale di Udine con 48 documenti inediti, per cura dell'Accademia e a spese del Comune di Udine*, Udine, Tipografia di Giuseppe Seitz, 1877, 14.

Fig. 26 - Dettaglio di calcare fossilifero nella casa Veneziana (piazza XX settembre 2).

zione del portale del Duomo di Tricesimo di Bernardino da Bissone.([47]) É, forse, ipotizzabile limitare l'uso della pietra di Travesio al solo periodo di attività della scuola dei lapicidi lombardi, estendendo invece l'impiego della pietra carsica a tutto il periodo analizzato. Data la stretta somiglianza delle caratteristiche macroscopiche, in assenza di dettagliate analisi petrografiche o di riferimenti d'archivio certi, non è, purtroppo, così possibile dare un nome alle località di provenienza del calcare con fossili (fig. 26), con tonalità cromatiche comprese tra il bianco e il grigio, passando per il nocciola, con il quale sono stati realizzati i portali di palazzo Filittini Caimo, di palazzo Sabbadini del Torso, in via Aquileia 17, della casa Veneziana, in piazza XX Settembre 2, dell'interno di palazzo Lovaria, in via Zanon 18, di palazzo Torriani,([48]) di palazzo Andriotti, in riva Bartolini 3.

([47]) Il riferimento è ai due documenti, del 1502 e del 1505, citati in G. BERGAMINI-P. GOI, *Bernardino da Bissone a Tricesimo*, in *Tresésin*, a cura di A. CICERI-T. MIOTTI, numero unico per il 59° Congresso della Società filologica friulana (Tricesimo, 26 settembre 1982), Udine, Società filologica friulana, 1982, 354.

([48]) La suggestiva descrizione dello Scamozzi dei calcari fossiliferi contiene un interessante riferimento alla famiglia della Torre e fa pensare a una provenienza della pietra utilizzata da cave di proprietà: «Le pietre, c'hanno dentro animali; o altre cose sono cosi fatte per cagione della materia rinchiusa la quale sia diversa dalla esteriore: onde cotta dal calore si divide, e separa, come i noccioli nelle noci, e mandorle: onde se è materia viscosa, e tenace genera pietra, se senza nervo si converte in terra, o creta: se l'humore è sottile vi resta dentro un liquore. Le lumache, o gongole, & i topini, e le lucerte, e simiglianti cose, si generano nei sassi dalla putrefazione della materia grassa, per via del caldo, e talhor vivono, come i sorci che si genegano di putrefattione, & alle volte si pietrificano, in forma di lumache sodette. I dattili ne' sassi al Castello di Duino posto al mare Adriatico, dell'Illustrissimo Signore Conte Raimondo della Torre, e nel Veronese trovansi pietre, che sfese hanno dentro diverse forme d'animali, convertiti in sasso, altre infinite con impronto del cinque foglio, come abbiamo appresso di noi i fonghi, e legni convertiti in sasso», in SCAMOZZI, *Idea*, 206.

I calcari bianchi

Circa una decina di portali sono stati realizzati, tra il XV e il XIX secolo, in pietra calcare bianca, non meglio definibile a un primo esame macroscopico.([49]) I portali in calcare bianco (fig. 27), di secondaria importanza, presentano forme molto semplici, spesso più portoni rustici che portali, come indicato dalla prevalente ubicazione nei borghi cittadini. In particolare, sono stati realizzati in calcare bianco i portali di: via Villalta 8, via Grazzano 50a, via Zanon 11, via Gemona 20, vicolo degli Orti 1, via Mazzini 12, via Zorutti 4, via Villalta 60, via Zorutti 35, via Grazzano 61, vicolo Cicogna 45, casa Varmo Pers Pascolo in via Grazzano 74.([50])

Altre pietre

Caso del tutto singolare è il portalino di casa Pignat, in via Marinoni 33, in arenaria giallognola (fig. 28): per colore, tipologia di degrado a piccole scaglie, granulometria, la pietra sembra essere riconducibile alle arenarie calcareo-dolomitiche dell'area pedemontana pordenonese, utilizzate nella realizzazione del portale del duomo.([51]) Il portale di palazzo Polcenigo Garzolini Toppo Wassermann è stato, invece, singolarmente, realizzato nella sua parte inferiore con una pietra riconducibile

([49]) In assenza di indicazioni precise, l'unica possibilità di identificazione della zona di provenienza si basa sulla consultazione ragionata del catalogo di Pitacco, che, al numero 115, fornisce l'indicazione di un calcare dolomitico, detto Sasso dei Rivoli, presente ai piedi del monte Amariana, tra Tolmezzo e Osoppo. Si tratta di «massi disgregati che si trovano nei Rivoli Bianchi, Rio Nero, Rio di confine, Rio Maggiore, e parecchi altri che discendono dalle falde del monte Amariana ed attraversano la strada. Si impiegano soltanto in murature ordinarie ed a greggio, riducendo a pezzi con il maglio ed anche a punta», a ricordare la consuetudine di approvvigionamenti non legati alla presenza di veri e propri luoghi di estrazione, ma al ritrovamento di massi negli alvei o alle pendici delle montagne.

([50]) Per un interessante confronto con le tipologie delle rurali si veda: S. BERTOSSI, *Note architettoniche nel Palmarino: i portoni*, in *Palme*, a cura di L. CICERI. Numero unico per il 53° Congresso della Società filologica friulana (Palmanova, 26 settembre 1976), Udine, Società filologica friulana, 1976, 184-206.

([51]) Si veda P. SPADEA, *Studio mineralogico e petrografico dei materiali lapidei e delle malte* in *Duomo di Udine. Ricerca per il restauro del portale della Redenzione*, «Restauro in Friuli-Venezia Giulia», 3 (1995), 95-116; per l'individuazione dell'area di provenienza della pietra del portale del duomo si veda P. SPADEA-T. PERUSINI-A. FRANGIPANE, *Dolostones used in Middle Age in Friuli (Ne Italy)*, in *Proceedings of the 8th International Congress on Deterioration and Conservation of Stone*, Berlin, 1996, 155-157.

Fig. 27 - Dettaglio di calcare bianco (via Villalta 60).

Fig. 28 - Dettaglio di arenaria giallognola in casa Pignat (via Marinoni 33).

al tipo del grigio Carnia.([52]) Sono dello stesso tipo le fasce a profilo convesso dei due portali della casa della Contadinanza, in piazzale del Castello 3, la fascia piana della canonica della chiesa del Carmine, in via Aquileia 63, la fascia piana e i conci di base del portale di palazzo Muratti, in via Zanon 2, i conci di base del portale laterale di palazzo Caiselli, in vicolo Caiselli. Di color rosa sono, invece, la fascia del portale in via Palladio 15, uno dei conci di base del portale di vicolo Brovedan e alcune bugne del portale di casa Malignani, Pietre di questo tipo sono storicamente utilizzate nell'area del Gemonese (pietra di Sant'Agnese), nella zona della montagna pordenonese (area di Erto e Casso([53])) e nel distretto di Verzegnis. Non è stato, invece, possibile individuare il tipo di pietra utilizzato per la realizzazione di due importanti portali: la porta Cornelia e la porta d'accesso alla sala Aiace. Di non chiara provenienza è, inoltre, la pietra utilizzata per la realizzazione del piccolo portale d'accesso

([52]) «Si tratta di un calcare devonico che, come gli altri prodotti similari della zona, può essere a buon diritto definito marmoreo per la sua cristallinità. È un materiale molto compatto che non rivela tracce di stratificazione. Si presenta con una tinta di base di color grigio dotata di innumerevoli sfumature, solcata da una ragnatela, talora fitta, talora meno accentuata, di esilissime venuzze nere a pigmentazione carboniosa ... L'insieme è interrotto da vene calcitiche bianche di spessore sui 2 o 3 mm e in certe zone la calcite dà luogo a vere proprie plaghe abbastanza bene sviluppate ...», in G.B. CARULLI-R. ONOFRI, *Il Friuli. I marmi*, Udine, Camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura, 1966, 23 (la descrizione si riferisce alle caratteristiche della pietra estratta nella cava degli Stavoli Roner).

([53]) Per l'estrazione della pietra dalla cava del monte Buscada in tempi recenti si veda: M. CORONA, *Nel legno e nella pietra*, Milano, Mondadori, 2003.

alla torre dell'Orologio in piazza Libertà 4A([54]) e del portale di palazzo Antonini Belgrado, in piazza Patriarcato 3.([55])

SUI RILIEVI DELLE TECNICHE DI REALIZZAZIONE E DI LAVORAZIONE

L'osservazione attenta dei portali permette di evidenziare alcune peculiarità della loro costruzione, riguardanti la definizione degli elementi componenti, principali e accessori, la lavorazione superfiale dei blocchi, le caratteristiche di posa in opera. Alcuni aspetti particolari sono evidenziati, inoltre, all'osservazione di parti generalmente nascoste.

Il rilievo "tecnologico" viene, così, a completare il rilievo dei portali, secondo un percorso per la comprensione dei manufatti inteso a integrare le conoscenze su forme, materiali e tecniche.

Il progetto del portale

Causa la sostanziale mancanza di riferimenti documentari, soprattutto per le costruzioni secentesche,([56]) è alquanto complesso stabilire i modi del progetto dei portali udinesi e il citato caso del portale dell'ex-Collegio dei Barnabiti, per il quale è presente un disegno e il documento di appalto del lavoro a un

([54]) La porta sul muro della Torre dell'Orologio è una porta modanata molto semplice, ma presenta una modanatura non comune nei portali udinesi, di grande dimensione rispetto al vano incorniciato e con un accenno di cornice molto sottile. La porta si trova in asse alla Torre e non in asse al portico di San Giovanni, come, invece, accade, per tutte le porte vicine, dalle quali differisce palesemente nei rapporti tra le dimensioni del vano e dell'ingombro. Questa porta e le contigue sono le uniche in città ad avere un solo elemento lapideo con doppia funzione di soglia e di base dei piedritti. Suggestiva e sorprendente è la somiglianza nella modanatura e nella relazione porta-finestre con il sottoportico del palazzo apostolico di Loreto di Antonio da San Gallo il Giovane (circa 1526), la cui immagine è riprodotta in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. BRUSCHI, Milano, Electa, 2002, 25.

([55]) «il portale e le incorniciature delle finestre di Palazzo Belgrado sono di calcare bianco-grigio a foraminiferi (eocene dell'Istria?)» in RODOLICO, *Pietre*, 194.

([56]) «La scarsa conoscenza che ancor oggi possediamo dell'architettura del Seicento in Friuli ... impedisce di valutare con la dovuta attenzione "muratori" che pur ebbero peso nello sviluppo dell'arte friulana e che forse furono più dotati sul piano tecnico di quanto si pensi», in G. BERGAMINI, *Il palazzo del Monte di Pietà*, Udine, Forum, 1996, 34.

tagliapietre, diverso dal progettista, resta un documento quasi unico. Per la maggior parte dei portali sussiste, così, il dubbio sull'ideatore, il che fa propendere verso la figura di un proprietario-progettista, ([57]) aiutato dai modelli dei manuali in circolazione o verso le consuetudini di bottega, acquisite in contesti di maggior importanza e riproposte metodicamente nelle realizzazioni locali.

Il tracciamento del portale

I riferimenti relativi al tracciamento della forma del portale per la definizione dei blocchi componenti sono molto rari. È da supporre, che, in analogia ad antiche pratiche di cantiere,([58]) nei casi più complessi, il portale fosse tracciato in scala 1:1 su un piano orizzontale, in pratica, un pavimento o un muro, e che le linee così definite servissero alla realizzazione delle guide, probabilmente in legno, necessarie alla modellazione degli elementi componenti. Il disegno del portale era tracciato con riferimento a un piano orizzontale di posa in opera: l'aggiustamento rispetto a un'eventuale pendenza del sito era poi realizzato utilizzando dei blocchi, posti alla base del manufatto, spesso di materiale e lavorazione diversi da quelli del portale. L'azione del tempo rende oggi questi elementi facilmente riconoscibili.

([57]) «Per cui il sospetto – già avanzato da altri studiosi – diviene certezza: erano spesso gli stessi proprietari, persone peraltro colte, a stendere il progetto delle loro abitazioni, la cui esecuzione lasciavano poi a semplici capomastri o ad esperti muratori», come osservato da Bergamini e Sereni in E. BARTOLINI-G. BERGAMINI-L. SERENI, *Raccontare Udine. Vicende di case e palazzi*, Udine, Istituto per l'enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1983, 73. Ma, anche, «... spesso tuttavia i palazzi venivano eretti sul disegno degli stessi proprietari ...», in BERGAMINI, *Monte di Pietà*, 34. In città l'interesse verso la cultura architettonica classica è, soprattutto, riconducibile all'influenza del circolo dei Riccati di Treviso e porterà, nel 1830, all'edizione udinese del trattato di Vitruvio (G. BUCCO, *La cultura "riccatiana" in Friuli e l'edizione del Vitruvio Udinese*, «Arte in Friuli-Arte a Trieste», 2 (1976), 91-116). Peraltro, presso la scuola dei Barnabiti, già dal 1770 era stato avviato «un corso di architettura civile e militare, di impostazione eminentemente pratica, a formare "agrimensori, idraulici, architetti, computisti" in grado di affrontare il loro lavoro su sicure basi tecniche», in BATTILOTTI, *Architettura*, 75.

([58]) Si veda, ad esempio: A. CAGNANA, *Un graffito di cantiere dagli scavi del duomo di Venzone (Ud)*. Atti del II Convegno nazionale di archeologia medioevale, Firenze, all'Insegna del Giglio, 2001.

Conci reali e conci apparenti

Il rilievo dei manufatti ha permesso di verificare come la dimensione dei conci non corrisponda, necessariamente, alla forma geometrica visibile, aspetto, comunque, piuttosto comune nella storia delle costruzioni.([59]) Questa dissonanza risponde fondamentalmente a ragioni di praticità costruttiva ed economia del materiale, che hanno portato all'uso di elementi spesso di dimensioni superiori a quelle dei conci, non essendoci valido motivo, in presenza di blocchi di grandi dimensioni, per una loro divisione, soprattutto in considerazione dell'aumentata semplicità di posa in opera; un esempio fra molti la suddivisione dei blocchi dei piedritti di palazzo Colloredo (fig. 29).

Casi particolari hanno richiesto, peraltro, accorgimenti appropriati, come, per esempio, nella configurazione "ad incastro", atta ad assorbire la spinta della fascia inclinata del timpano spezzato del portale di palazzo Colloredo Orgnani (fig. 30).

La suddivisione dei conci di piattabande e archi

Nella realizzazione dei portali più semplici, la quasi modularità degli elementi deve aver consentito una definizione agevole degli elementi, secondo le comuni regole di squadratura dei blocchi([60]) con unica variabile, per il caso di portali a piattabanda o ad arco, il numero e la finitura dei conci impiegati. Per quanto riguarda i portali a piattabanda, una sessantina, il numero dei conci dipende, ovviamente, dalla larghezza del vano. Per i portali più piccoli, e di importanza modesta, è adottato un sistema a 5 elementi: due blocchi di collegamento con i piedrit-

([59]) Si veda, a riguardo, il riferimento al palazzo Riccellai di Firenze, con disegno dei conci componenti, in G. ROCCHI, *Istituzioni di restauro dei beni architettonici e ambientali*, Milano, Hoepli, 1990, 197.

([60]) Per la lavorazione delle pietre si vedano i testi classici di riferimento: A. SCARZELLA, *Il marmista*, Milano, Hoepli, 1923; P. ROCKWELL, *Lavorare la pietra*, Roma, NIS, 1989; U. MENICALI, *I materiali dell'edilizia storica*, Roma, NIS, 1992; J. P. ADAM, *L'arte di costruire presso i Romani. Materiali e tecniche*, Milano, Longanesi & C., 1996; *Trattato di restauro architettonico*, a cura di G. CARBONARA, Torino, UTET, 1996, ma, anche: G. C. BESSAC, *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'antiquité à nos jours*, Paris, CNRS, 1986 e A. WILDT, *L'arte del marmo*, Milano, Abscondita s.r.l., 2002.

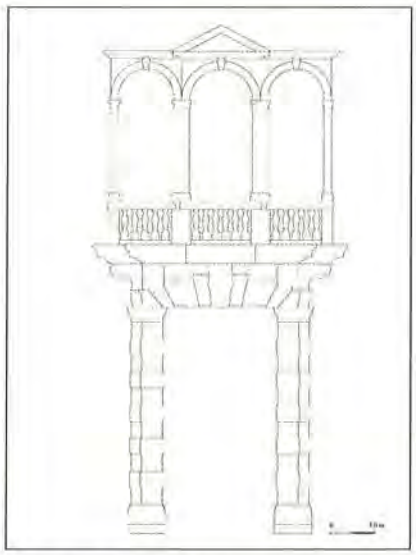


Fig. 29 - Rilievo della divisione in conci di palazzo Colloredo (via Aquileia 22).

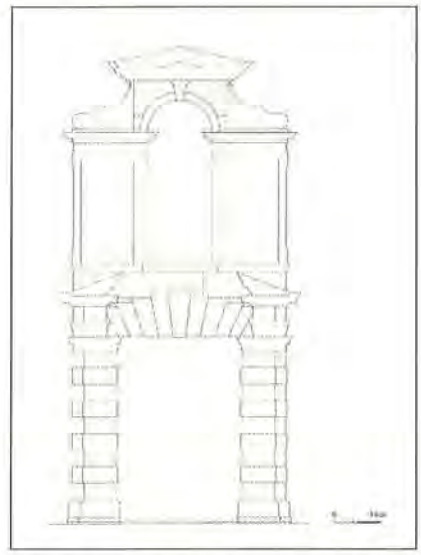


Fig. 30 - Rilievo della divisione in conci di palazzo Colloredo Orgnani (via Marinoni 10).

ti, un concio in chiave e due elementi allungati interposti. Si tratta di una disposizione molto semplice, che può, comunque, raggiungere una pulizia formale degna d'attenzione, come nel caso del portone di via Deciani 26A. La divisione in blocchi dei due elementi di collegamento porta ad una piattabanda a 7 elementi; è il caso del portale di piazza Libertà 1. Come detto, però, la suddivisione effettiva può non corrispondere a quella geometrica. É il caso del portalino di via Giovanni da Udine 7, in cui ai 7 conci apparenti corrispondono 3 soli conci reali, a definire un sistema a doppio sbalzo, appoggiato sul concio in chiave. Una ventina di portali presenta la suddivisione della piattabanda in 7 conci; tra tutti casa Desia Tommasoni, in via Grazzano 10. Il passaggio ai 9 blocchi è visibile nella vicina casa Venzoni, in via Grazzano 16. La piattabanda a 11 elementi, presente in una decina di portoni di grandi luci, è, invece, per lo più, un espediente geometrico di armonizzazione con la dimensione dei conci dei piedritti. I conci reali, sono, infatti, in numero minore, come riscontrabile nel portone di via Zorutti 35 per la continuità delle venature della pietra tra i conci. Discorso

analogo riguarda i portali ad arco, una cinquantina. Si parte dall'arco a 9 conci, come nel caso del portale d'ingresso a palazzo della Porta, in via Treppo 6, per passare agli archi a 11 conci, come in casa della Rovere, a quelli a 13 conci, come in palazzo del Giudice Rocchis, in via Aquileia 16, a quelli a 15 conci, come in casa Manin, in via Manin 8, ai pochissimi portali a 17 conci, come il portone del cortile di palazzo della Porta in via Treppo7A. Il numero dei conci dell'arco, come per le piattabande, dipende dall'entità della luce del vano e dalla dimensione dei conci dei piedritti. La differenza tra i 13 e i 15 conci, così, mostra il rapportarsi della dimensione di questi, rispettivamente, alla dimensione all'intradosso o all'estradosso del concio dell'arco. Discorso a parte meriterebbe il tracciamento della forma dei conci, le cui linee di contatto potevano convergere o meno ad un unico fuoco centrale, così come la forma dell'estradosso degli archi, circolare nella maggior parte dei casi, ma anche perfettamente ellittica (vicolo di Lenna 8) o a mistilinea (via Liruti 38).

La posa in opera degli elementi

Il montaggio dei portali richiedeva la realizzazione di una struttura di supporto retrostante, realizzata in mattoni pieni, a salire, a pari passo, con i conci in pietra, come indicato in più documenti d'archivio. Così, in una lettera contabile indirizzata da Lorenzo Prodolone al conte Giuseppe della Porta, in data 20 marzo 1685, si legge: «Messo in opera il porton di pietra con antilli o pilastri grandi in modoni, in tutto ... L. 46»([61]) e, in un rendiconto contabile dell'Archivio Caiselli, in data 27 maggio 1658: «Per rotto parte del muro della porta della cosina e posta in opera la detta porta di pietra con pilastri di modon di dentro in tutto ... Per haver messo in opera due portoni a bugni alla rustica con haver fatti li suoi pilasti di modon dentro et li suoi volti sopra ...». ([62]) Pur nascosti dagli intonaci delle androne,

([61]) Archivio di stato di Udine, *Archivio della Porta*, 24, testo trascritto in VISENTINI, *Architettura*, 167.

([62]) Archivio di stato di Udine, *Archivio Caiselli*, 91, testo trascritto in VISENTINI, *Architettura*, 147-158.

Fig. 31 - Conci a tutto spessore nel portale del cortile di palazzo Gallici Strassoldo (vicolo di Prampero 13B).

degli ingressi, dei muri di cinta, i "volti di modon" sono ben visibili alle spalle delle pietre lavorate, a definire, con l'inclinazione delle spallette, la posizione delle ante dei portoni di legno. Il portale del cortile di palazzo Gallici Strassoldo è un esempio unico, invece, di conci "passanti", realizzati, cioè, a definire piedritti e arco senza un sostegno aggiuntivo. Come rilevabile dalla sezione del manufatto, i conci sono, inoltre, conformati in modo tale da costituire battuta per il portone e per la grata che chiude il vano arcuato (fig. 31). I conci venivano posti in opera con interposizione di un sottilissimo strato di malta, come visibile, per esempio, in palazzo Billia Concina o in palazzo Caporiacco. Talvolta, a compensare spessori di maggiori dimensioni, sono presenti delle schegge di laterizio, come nel caso di palazzo Zucco. Sono, inoltre, presenti con lo stesso scopo, lame di ferro, come nel portale di palzzo Zignoni Margreth (fig. 32), forse anche aggiunte in un secondo tempo, a compensare sopraggiunti cedimenti. La posa in opera dei cardini avveniva contestualmente al montaggio dei conci dei piedritti, generalmente all'interno della retrostante muratura di mattoni; la loro

collocazione tra i conci avrebbe portato, infatti all'impossibilità di sostituzione dell'elemento ammalorato, come nel caso del portale del cortile del demolito palazzo Gropplero (fig. 33). Il peso delle grandi cancellate in ferro battuto poteva, inoltre, richiedere degli espedienti tecnici per evitare la rottura dei mattoni; è il caso del portale di palazzo Gorgo Maniago, in cui il cardine "appoggia" su un elemento in pietra appositamente collocato nella muratura in laterizio (fig. 34).

Lavorazioni visibili

La varietà delle parti visibili delle pietre dei portali udinesi permette di ricostruire il campionario di alcune fasi di lavorazione della pietra, in particolar modo la sbozzatura, la squadratura e spianatura, la rifinitura e la sagomatura. La sbozzatura dei blocchi secondo forme regolari, con l'impiego di sola mazza, di mazza e scapezzatore,(63) o di mazza e subbia,(64) è la prima lavorazione che segue l'estrazione e la divisione dei blocchi; era normalmente realizzata in cava, dagli sbozzatori, a definire grossolanamente le dimensioni dei blocchi richiesti. Nella pietra piasentina, in particolare, la lavorazione "rustica", ottenuta per sbozzatura grazie al caratteristico modo di scheggiarsi della pietra, è stata adottata come lavorazione finale in molti portali, a partire, come ricordato, dall'Arco Bollani (fig. 35). La squadratura e la spianatura di un blocco informe consistono nell'aggiustamento dimensionale e nella regolarizzazione delle superfici, necessari alla corretta impostazione del pezzo da rifinire successivamente. Queste fasi, seguenti la sbozzatura, erano il primo esercizio del lavorante di bottega,(65) realizzate con l'utilizzo di mazza e scapezzatore, di mazza e subbia, mazza e scalpello o di

(63) Lo scapezzatore è un attrezzo metallico con un'estremità piana, su cui si concentra il colpo della mazza, e l'altra appiattita e tagliente.

(64) La subbia, o punta, è un attrezzo metallico con un'estremità piana, su cui si concentra il colpo della mazza, e l'altra appuntita.

(65) Come descritto in: U. OLIVIER, *Tecniche e strumenti tradizionali di lavorazione della pietra*, in *Uomini e pietre nella montagna bellunese*, a cura di D. PERCO, Belluno, Provincia di Belluno, 2002, 40.

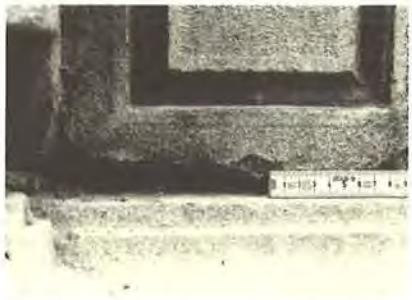


Fig. 32 - Lama in ferro a spessore tra due elementi in pietra in palazzo Zingoni Margreth (via Grazzano 7).

Fig. 33 - Foro per l'alloggiamento di un cardine nel portale del cortile del demolito palazzo Gropplero (via Carducci 1).

Fig. 34 - Blocchetto di pietra con funzione di base di appoggio di un cardine in palazzo Gorgo Maniago (via Viola 3).

Fig. 35 - Conci sbozzati nell'Arco Bollani (piazza Libertà 3).

Fig. 36 - Conci lavorati grossolanamente a punta (piazza Garibaldi 20).

Fig. 37 - Cordellina con traccia della lavorazione a scalpello (via Pelliccerie 12).

mazza e gradina,(66) a ottenere una finitura più o meno grossolana, come, per esempio, per i conci del portale di piazza Garibaldi 20 (fig. 36).

Successivamente, il «pezzo sgrezzato, squadrato e spianato, pronto per la rifinitura, a bottega era generalmente appoggiato su un letto di sabbia per facilitarne la manovrabilità, o messo su cavalletti».(67) La rifinitura del blocco era realizzata a partire dal tracciamento degli spigoli, con l'uso di una scalpello. (68) La lama dello scalpello, inclinato intorno ai 45° all'atto della percussione, era mantenuta non perpendicolare al bordo per evitare lo scheggiarsi della pietra durante la lavorazione, lasciando un'impronta costituita da fitte linee inclinate rispetto allo spigolo del blocco, traccia della superficie di incisione non perfettamente piana, come visibile nel piedritto del portalino di via Pelliccerie 12 (fig. 37). All'interno di questa cornice, la cordellina, la pietra era comunemente livellata con l'uso della martellina.(69) In funzione del grado di finitura richiesto per il blocco, erano usate martelline grosse, medie e fini, distinte per la diversa dimensione e il diverso numero dei denti. La finitura a martellina è comunissima e si distingue per l'allineamento dei piccoli solchi lasciati dalla percussione dei denti. Uno fra tanti, il dettaglio

(66) La gradina è uno scalpello dentato, di uso comune a partire dal XIV secolo, nelle costruzioni e in scultura. È fondamentale, per la scultura, l'uso fattone da Michelangelo, a definire superfici lievemente abbozzate, quasi uno schizzo nella pietra, come descritto in P. ROCKWELL-S. ROSENFELD-H. HANLEY, *The compleat marble sleuth*, Sunny Isles Beach, Florida, US, Rockrose, 2004, 153-168.

(67) In OLIVIER, *Tecniche*, 44.

(68) Veniva inizialmente realizzata una prima fascia piana di bordo su uno spigolo della pietra. Traguardando la posizione di una riga di ferro o di legno, appoggiata a questa fascia, con quella di una accostata sulla faccia opposta, veniva definita una linea giacente sullo stesso piano, base per il tracciamento di una seconda fascia; l'unione di queste, poi, con altra due fasce di bordo, andava a costituire su un piano una cornice piana, a riquadratura della faccia da spianare.

(69) La martellina è uno strumento percussorio, a forma di martello, con le estremità della parte metallica rastremate, a formare, sui due lati, due piccole lame dentate. La prima attestazione dell'uso della martellina dentata è collocata nei paesi costieri del Mediterraneo Orientale, mentre le prime tracce in Italia si rinvengono proprio in Friuli, ad Aquileia e a Grado, nel V-VI secolo, come riferito in: G. BIANCHI-R. PARENTI, *Gli strumenti degli scalpellini toscani. Osservazioni preliminari*, in *Le pietre nell'architettura: struttura e superfici*, a cura di G. BISCONTIN-D. MIETTO. Atti del Convegno di studi (Bressanone, 25-28 giugno 1991), Padova, Libreria Progetto Editore, 1991, 139-149.

della lavorazione a martellina di un piedritto del portale della canonica della chiesa del Carmine (fig. 38). Diverse finiture superficiali erano ottenute con l'uso di altri strumenti. È il caso della finitura detta "a broccatello", composta da piccoli incavi ravvicinati, distribuiti sulla superficie in modo caotico, ma omogeneo, effetto ottenuto con l'uso di una subbia, percossa perpendicolarmente alla superficie, o di un piccolo piccone a punte rastremate; ne sono un esempio i conci del portale di palazzo Brazzà, in via Zanon 16 (fig. 39). Ultimo strumento comune di finitura è la bocciarda, martello con le estremità piane dentate, il cui effetto è una superficie a gruppi regolari di piccoli solchi. La bocciarda è uno strumento recente, introdotto nel XVIII secolo e usato in tutto l'800; tra i pochi esempi presenti nei portali, le bugne del portale di palazzo Pavona Asquini (fig. 40). La sagomatura è forse una delle fasi più interessanti del processo di lavorazione degli elementi architettonici. Lo scalpellino per la loro realizzazione si avvaleva di sagome, generalmente metalliche o di legno, che costituivano il parametro di riferimento della sua esecuzione.([70])

Motivi di finitura

Una finitura caratteristica dei portali bugnati udinesi è quella realizzata con subbia e scalpello, secondo incavi regolari, quasi a definire una superficie trapuntata. Si passa, così, dalla lavorazione irregolare dei blocchi del portale del cortile di palazzo Torriani in via Zanon 24 (fig. 41), alla lavorazione regolare del portale di casa Desia Tommasoni in via Grazzano 10 (fig. 42), ai piccoli fori nei nodi di una leggerissima maglia a grandi losanghe tracciata a punta nel piedritto di casa Piccoli Trento in via Marinoni 22, alternanati con ritmi variabili (fig. 43), al motivo regolare degli elementi del portale di palazzo Antonini

([70]) Di alcune sagome resta traccia in molti incartamenti relativi alle domande di realizzazione delle cornici di coronamento degli edifici presentate alla Deputazione dell'Ornato durante tutto l'800. Si veda a riguardo: A. BIASI-G. MALISANI, *L'età neoclassica a Udine.* Tesi di laurea. Istituto universitario di architettura di Venezia, Corso di laurea in architettura, A. A. 1985-1986, relatore F. AMENDOLAGINE.

Fig. 38 - Tracce della lavorazione a martellina nella canonica del Carmine (via Aquileia 63).

Fig. 39 - Lavorazione "a broccatello" nel portale di palazzo Brazzà (via Zanon 16).

Fig. 40 - Lavorazione a bocciarda nel portale di palazzo Pavona Asquini (via Manin 16).

Fig. 41 - Lavorazione a punta nel portale del cortile di palazzo Torriani (via Zanon 24).

Fig. 42 - Lavorazione a punta nel portale di palazzo Desia Tommasoni (via Grazzano 10).

Fig. 43 - Lavorazione a punta nel portale di casa Piccoli Trento (via Marinoni 22).

Cernazai, in via Gemona 18 (fig. 44). Meno frequente è la finitura a semplici losanghe, realizzata a punta, presente nelle basi di alcuni portali, per esempio in via Ronchi 39 (fig. 45), utilizzata, principalmente, nelle zoccolature e nelle soglie. È unica, invece, la lavorazione "vermiculata" delle bugne rustiche di palazzo Torriani, in largo Carlo Melzi 2 (fig. 46), realizzata sempre a punta.

Lavorazioni nascoste

Le lavorazioni nascoste dei portali, quelle lavorazioni, cioè, non visibili in condizioni ordinarie, permettono di meglio capirne la realizzazione. Si tratta delle lavorazioni delle parti non esposte, inglobate nella muratura o nascoste dall'intonaco, particolarmente utili alla comprensione del sistema di ammorsamento e di solidarizzazione con la muratura e con gli strati di finitura. Lo studio diretto di alcuni portali smontati o ricomposti, mostra, in primo luogo, l'assoluta irregolarità delle parti a diretto contatto con la muratura, lasciate allo stato di sbozzo, sia, probabilmente, per motivi economici, che per rendere più efficace l'ammorsatura con la parete retrostante. Ne è un esempio il portale ricollocato nel cortile di casa Rubini, in via Aquileia 4 (fig. 47). Sono evidenti le tracce della lavorazione di sbozzo, prevalentemente a sola mazza, nelle parti a contatto con la muratura, e a subbia, in corrispondenza della sovrapposizione dell'intonaco, come per il portalino di via Grazzano 57 (fig. 48). In alcuni casi la conformazione di alcuni elementi sporgenti dal profilo dei piedritti garantisce un miglior collegamento con il paramento murario, come visibile nel portale ricomposto nel lapidario del castello della casa Giubertini di via Manin (fig. 49). Sono rifinite in maniera estremamente grossolana anche tutte le parti in aggetto non visibili dal fronte strada, quali i cornicioni di coronamento e le cornici di separazione tra portale e aperture superiori, con un lavoro di finitura limitato allo spianamento con subbia e martello, come per l'estradosso della cornice di finestra nel giardino del Castello (fig. 50), ultima tappa di questo percorso cittadino.

Fig. 44 - Lavorazione a punta nel portale del palazzo Antonini Cernazai (via Gemona 18).

Fig. 45 - Lavorazione a punta in un portale di via Ronchi 39.

Fig. 46 - Lavorazione a punta "vermiculata" nel portale di palazzo Torriani (largo Carlo Melzi 2).

Fig. 47 - Lavorazione punta delle bugne di un portale ricomposto nel cortile di casa Rubini (via Aquileia 4).

Fig. 48 - Lavorazione a punta in un piedritto in un portale comune (via Grazzano 57).

Fig. 49 - Conci di ammorsamento nel portale ricomposto di casa Giubertini, già in via Manin (Lapidario del Castello).

Fig. 50 - Lavorazione a punta in una cornice di finestra ricomposta (giardino del Castello).

NOTE CONCLUSIVE

I portali del centro storico di Udine mostrano una varietà di forme, materiali, lavorazioni, a costituire un piccolo campionario delle conoscenze, delle fonti di approvvigionamento e delle capacità delle maestranze locali. Il lavoro presentato, pur prendendo spunto da uno studio di carattere generale, ha inteso rilevare questa ricchezza della città, cercando di porre in evidenza alcuni aspetti particolari e alcune incertezze, nella convinzione che anche i dubbi condivisi possano essere possibilità di approfondimento e conoscenza.

Nel concludere la stesura, un pensiero grato al ricordo del signor Italo Bulfone, maestro scalpellino, al cui generoso contributo questo lavoro sarà sempre debitore.

Anna Frangipane

IL COMPLESSO PATRIARCALE DI UDINE NEL SETTECENTO: ALLA RICERCA DELL'UNITA' IDEALE E COMPOSITIVA

Il palazzo patriarcale di Udine – un insieme di fondamentale importanza nella storia culturale, religiosa, architettonica ed artistica della città – è il risultato della ristrutturazione di una preesistente residenza che nel corso del Settecento fu radicalmente rimodellata. Affiancato dalla chiesa di S. Antonio abate e corredato, sul retro, da un giardino ornato di statue, costituisce un *unicum* nel contesto urbano rispetto alle altre emergenze della città fino ad allora realizzate (fig. 1).

Il presente contributo ripercorre le tappe che hannno determinato l'aspetto del monumento con specifico interesse alle sue valenze architettonico-urbanistiche. A tal fine si sono riuniti e posti a confronto gli apporti che vari rinomati studiosi hanno dedicato all'argomento, integrandoli, ove possibile, con l'esame dei documenti originali. Viene affrontato, infine, il tema del giardino con il suo apparato ornamentale, inscindibilmente correlato, in senso fisico e simbolico, alle strutture edilizie di riferimento, quale compendio ed eredità spirituale dei nobili patriarchi.

Dal XIII secolo Udine divenne la sede stabile del Patriarcato di Aquileia, principato ecclesiastico-temporale la cui giurisdizione si estendeva sulle diocesi nord orientali della penisola italiana e su vasti territori d'oltralpe (Austria, Slovenia, Istria). Dapprima la residenza di rappresentanza del Patriarca e della sua corte ecclesiastico-civile fu il castello situato sul colle cittadino, successivamente, in seguito alla conquista veneta del Friuli nel 1420 e alla conseguente eclissi del dominio temporale, il presule fu costretto a stabilirsi in una nuova dimora.

La scelta cadde allora su un complesso di edifici detto "casa

Fig. 1 - Veduta d'insieme del complesso patriarcale di Udine, con la chiesa di S. Antonio a sinistra e il Palazzo ora dell'Arcivescovado a destra.

di S. Antonio", di proprietà dell'omonima confraternita, esistente al di là della cerchia delle mura cittadine del tempo, in borgo Treppo.(1) Nel 1354, per volere del patriarca Nicolò di Lussemburgo, nella distesa che si collegava al Giardin Grande era stata avviata l'edificazione di una chiesa per i monaci ospedalieri dedicata a S. Antonio abate di Vienne (Francia), che divenne il fulcro di un complesso formato da un ospedale e una "casa murada, coverta de copo et una aria e postposita de pagla coverta",(2) acquistata quest'ultima nel 1488 dal patriarca

(1) Per la storia del complesso patriarcale si rimanda a G. BIASUTTI *Storia e guida del Palazzo Arcivescovile di Udine*, Udine, Arti grafiche friulane, 1958; G. BERGAMINI-L. SERENI, *Palazzo Arcivescovile*, in E. BARTOLINI, G. BERGAMINI, L. SERENI, *Raccontare Udine - vicende di case e palazzi*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1983, 310-329; G. BERGAMINI-G. D'AFFARA, *Palazzi del Friuli-Venezia Giulia*, Udine, Magnus, 2001, 134-144.

(2) Il documento del 1464 è riportato in BERGAMINI - D'AFFARA, *Palazzi*, 134; per il complesso ospedaliero di S. Antonio si rimanda a F. FLORIO, *Vita del Beato Beltrando Patriarca d'Aquileia*, Venezia, Simone Occhi, 1759, 124-125: "Collo stesso zelo e carità

Marco Barbo, da allora i Patriarchi non cessarono di prodigarsi per trasformare l'edificio in un'abitazione confacente alla loro dignità, a partire dal primo intervento del patriarca Marino Grimani, cui si attribuisce il proposito di erigere un palazzo a torre composto di tre piani e soffitta; fu sempre il Grimani a far affrescare il soffitto della sala del baldacchino con una decorazione a grottesche.(3)

Francesco Barbaro, patriarca dal 1593 al 1616, esponente di spicco della Controriforma secondo l'esempio di s. Carlo Borromeo, diversamente dai suoi predecessori stabilì la propria residenza a Udine e predispose una prima definizione monumentale del complesso edilizio, ad opera dell'architetto Francesco Floreani, cui si deve il solenne portale che ancora costituisce l'ingresso principale, sormontato dallo stemma dei Barbaro. L'edificio fu allora ampliato con la costruzione del secondo piano e della cappella. A documentare l'aspetto esterno dell'insieme tardo-cinquecentesco è il celebre dipinto ad olio tardosecentesco raffigurante la *Veduta di Udine*.(4)

[Bertrando] stendeva la mano benefica alle famiglie de' Regolari, che colla dottrina, e coll'esempio della vita, o con altrj ufficj propri dell'instituto concorrevano seco lui alla santificazione, e talvolta ancora al vantaggio temporale del suo popolo. In prova di ciò addurremo la notizia, che si ricava da una lettera scritta agli Udinesi da Ciotto degli Abbati, fiorentino di nazione, e priore in Venezia de' canonici e frati spedalieri di Sant'Antonio di Vienna. Infierivano ne' secoli di mezzo due morbi gravissimi, la lebbra, e il fuoco sacro. E siccome non vi era città, almeno in Italia, per lo più col titolo di San Lazzaro, d'onde poi venne il nome di *Lazzaretto*; così molto si propagò la pia società di Sant'Antonio Abbate istituita verso il fine del XII secolo in Vienna di Francia, e poi eretta da Onorio III in ordine regolare, che avea l'obbligo di accogliere e di curare que' miserabili, ch'erano divorati dal fuoco sacro. Beltrando trovò già fondata una casa per gli lebbrosi presso la città di Udine in quel sito, dove sussiste tuttavia la chiesa di San Lazzaro; né per questo caso ebbe a prendersi altra sollecitudine, fuorché quella di soccorrere bene spesso a tal sorta d'infermi, applicando a loro vantaggio le ammende imposte a' violatori delle pubbliche leggi. Ma veduta all'incontro la mancanza che si era d'uno spedale di Sant'Antonio di Vienna, pieno di zelo si accinse all'impresa di erigerlo, ma prevenuto dalla morte lasciò a successori la gloria di dargli pieno compimento [...]".

(3) BIASUTTI, *Storia e guida*, 13; BERGAMINI- D'AFFARA, *Palazzi*, 136.

(4) G. BENZONI, voce *Francesco Barbaro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, VI, 1964, 104-106; G. TREBBI, *Francesco Barbaro, patrizio veneto e patriarca di Aquileia*, Udine, Casamassima, 1984; ID., *Francesco Barbaro o la scelta romana*, in *Una famiglia veneziana nella storia - I Barbaro*. Atti del convegno di studi in occasione del quinto centenario della morte dell'umanista Ermolao (Venezia, 4-6 novembre 1993) raccolti da M. MARANGONI e M. PASTORE STOCCHI, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia, Canal & Stamperia Editrice, 1996, 435-460. Sulle opere promosse da F. Barbaro a Udine cfr. BERGAMINI-D'AFFARA, *Palazzi*, 136; G. BERGAMINI, *"Udine*

Non si segnalano aggiunte significative nel corso del XVII secolo né vennero eseguite le volontà espresse da Antonio Grimani, patriarca di Aquileia dal 1622 al 1628. Costui nel codicillo del suo testamento esprimeva le seguenti volontà riguardo la vicina chiesa di S. Antonio, a cui assegnava un ingente lascito:

> "[...] ordino ch'el mio corpo subito doppo la mia morte sia messo in una cassa di piombo come fù fatto del cadavere del signor patriarca mio zio [Giovanni], et questa cassa sia posta in un'altra cassa di legno, sia mandato nella città d'Udine in Santo Antonio ove sia murato in un deposito sin'a tanto che sia fatto il mio deposito conforme a q.lli che farà fare l'ill.mo et ecc.mo signor procurator Barbaro, et li ill.mi signori patriarchae [Francesco e Ermolao] sui fratelli nell'istessa chiesa alla qual chiesa lascio tutto quello che vado creditore de la rendita del Patriarcato, et dell'abbatia di Sesto [...] et esse rendite che io lasso alla detta chiesa di Sant'Antonio voglio che siano investite et impiegate nella fabbrica di detta chiesa di dentro, et fuori secondo il dissegno riformato ultimam.e dal signor Francesco Contino. Et esecutori di questa mia volontà siano li patriarchi essistenti pro tempore [...] lasso anco alla suddetta fabbrica della chiesa di Sant'Antonio devoti circa cinquecento ottanta [...]".(5)

Nel documento, a quanto mi consta inedito, si informa che il disegno di ristrutturazione dell'intero edificio chiesastico era stato redatto dal "proto" Francesco Contin, un esponente dell'omonima dinastia di lapicidi ed architetti stabilitisi a Venezia a partire dalla seconda metà del Cinquecento.(6)

Il progetto del Contin non ha avuto esiti documentati mentre pochi anni dopo, nel 1632, nella stessa chiesa di S. Antonio, attigua al palazzo udinese, fu invece eretto – in esecuzione delle disposizioni testamentarie di Antonio, il più giovane dei figli di

veduta a volo d'uccello, come era ai primi del Seicento", in *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di M. PIANTONI e L. DE ROSSI, Mariano del Friuli (Gorizia), Edizioni della Laguna, 2001, 425-428 (la veduta, già attribuita al L. Carlevarijs, è stata assegnata al meno noto G.B. Cosattini).

(5) Archivio di Stato di Udine (=ASU), *Manin*, 163.

(6) Francesco è noto come autore delle chiese veneziane dell'Angelo Raffaele e dell'austera struttura di Santa Maria del Pianto, concepita quest'ultima come espiazione della peste del 1630. Sui Contin E. BASSI, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1962, [Venezia, Filippi, 1980], 63-74; L. PUPPI-R. RUGOLO, *"Un'ordinaria forma non alletta" - Arte, riflessione sull'arte e società*, in *Storia di Venezia - Dalle origini alla caduta della Serenissima. VII. La Venezia barocca*, a cura di G. BENZONI e G. COZZI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1997, 653-679.

Marcantonio Barbaro – il fastoso monumento funebre, collocato sul lato destro, in memoria del patriarca Francesco Barbaro e del fratello e successore Ermolao (1616-1622), le cui salme furono rimosse dal temporaneo sepolcro veneziano in S. Giorgio Maggiore per essere trasportate a Udine nel 1633.(7)

Con la valorizzazione simbolica della Chiesa come cappella palatina, l'insieme, per il Muraro, raggiunse la completezza delle antiche sedi che riunivano l'autorità civile e quella religiosa, divenendo così il simbolo dei sacri diritti della città.(8)

La storia moderna del palazzo patriarcale prese avvio all'inizio del XVIII secolo con la radicale ristrutturazione nella forma attuale per volere del patriarca Dionisio Dolfin (latinizzato in Delfino), appartenente ad un'altra celebre dinastia patrizia veneziana, quella del ramo lagunare di S. Pantalon.(9)

Era divenuto nel 1669 successore dello zio Giovanni sulla cattedra del Patriarcato di Aquileia. Anch'egli cardinale, ricoprì la carica di patriarca fino al 1734, anno della sua morte, quando il nipote Daniele divenne l'ultimo esponente della secolare istituzione ecclesiastica.

Personalità ambiziosa, consapevole delle prerogative e del prestigio del casato da cui proveniva, Dionisio consegnò a Udine uno dei suoi più importanti monumenti. Il progetto

(7) M. BUORA, *Guida di Udine. Arte e storia tra vie e piazze*, Trieste, Lint, 1986, 200; per ciò che concerne Francesco, "il monumento funebre nella sede effettiva della diocesi rispetta il significato della sua esistenza, sigilla quelli che sono stati le sue scelte e i suoi comportamenti", fino al contrasto con la Repubblica; G. BENZONI, *Antonio Barbaro o l'esasperazione individualistica*, in *Una famiglia veneziana nella storia - I Barbaro*, 461-511; la citazione è tratta da p. 465.

(8) M. MURARO, *Religione e politica negli affreschi di Gian Battista Tiepolo a Udine*, «Arte Documento», 3 (1989), 276-283, e precisamente 276.

(9) Sulla famiglia Dolfin: B.G. DOLFIN, *I Dolfin (Delfino) patrizi veneziani nella storia di Venezia dall'anno 452 al 1910*, Belluno, Premiata tipografia commerciale, 1912; cfr. pure le schede sugli esponenti illustri della casata, redatte da G. Benzoni, inserite nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40, 1991. Sul mecenatismo Dolfin vedasi M. MURARO, *Rivendicazioni e affermazioni della nobiltà friulana nell'arte del Settecento*, «Atti dell'Accademia di scienze, lettere ed arti di Udine», 82 (1989), 21-34; F. PEDROCCO, *Appunti per una storia del mecenatismo artistico della famiglia Dolfin*, in *Splendori di una dinastia. L'eredità europea dei Manin e dei Dolfin*. Catalogo della mostra (Passariano di Codroipo 1996) a cura di G. GANZER, Milano, Electa, 1996, 43-50.

complessivo riguardante il rinnovamento del palazzo patriarcale avrebbe originato "il più suggestivo e giubilante interno barocco di queste terre".([10])

Il patriarca si occupò di questioni politiche riguardanti la sede patriarcale per riaffermarne i diritti inalienabili, ma – come ha sottolineato il Menis – la cura primaria della sua azione pastorale fu volta ad una adeguata preparazione del clero, dimostrando il suo alto ideale di spiritualità sacerdotale.([11]) Si circondò di ecclesiastici e laici, dotti e apprezzati sia nelle discipline sacre sia in quelle profane, determinando nella città e nella diocesi un'autentica rinascita culturale, ampiamente elogiata nei componimenti encomiastici del tempo.([12]) Volle inaugurare a Udine, sede della sua diocesi, una pubblica biblioteca, realizzata tra il 1708 e il 1711.

> "Vedeva il nostro patriarca, vedeva, dissi, e il Fontanini, e monsignor del Torre, che lungi dalla Patria facean grand'onore alla letteratura italiana col soccorso delle biblioteche, e col patrocinio di gran personaggi. E vedeva dall'altra parte la penuria, che vi era in questa città, e nell'altre provincie del Friuli di buoni libri; e perciò la difficoltà, che incontratasi da' privati per ben coltivare le belle arti, e le scienze".([13])

Fu l'inizio della trasformazione radicale, a partire dalla costruzione dell'imponente facciata, sviluppata soprattutto in longitudine (74m di lunghezza per 18 d'altezza), originata dalla soprelevazione del precedente edificio realizzato dal Barbaro, prolungato verso sud-est, ove era sistemata la grande *Biblioteca*,

([10]) A Dionisio non è dedicata una scheda apposita nel *Dizionario biografico degli Italiani*. La sua biografia è tratteggiata da F. FLORIO, *Elogio di Mons. Dionigi Delfino, Patriarca d'Aquileja*, in ID., *Dissertazioni accademiche ed altri opuscoli inediti di Mons. C.te Francesco Florio, etc.*, Roma 1816, 107-138. La citazione è tratta da A. DELNERI, *Note sulla diffusione del gusto barocco nel Friuli-Venezia Giulia*, in *Trionfo barocco. Capolavori del Museo nazionale di Varsavia e delle collezioni del Friuli-Venezia Giulia*. Catalogo della mostra (Gorizia 1990), Mariano del Friuli (Gorizia), Edizioni della Laguna, 1990, 215.

([11]) G. C. MENIS, *Il Patriarca e il Tiepolo. Guida breve al Museo diocesano e gallerie del Tiepolo nel Palazzo patriarcale di Udine*, Tavagnacco (Udine), Arti grafiche friulane, 1995; ID., *Il progetto iconografico e la committenza del ciclo tiepolesco nel palazzo patriarcale di Udine*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*. Atti del convegno internazionale a cura di L. PUPPI, vol. 1°, Quaderni di "Venezia Arti", 4, Padova, Il Poligrafo, 1998, 277-281.

([12]) "Dionigi non era Uom di Lettere, ma seppe conoscere gli Uomini Dotti per migliorarne il destino": FLORIO, *Elogio di Mons. Dionigi Delfino*, 116.

([13]) ID., *Ibidem*, 129-130.

aperta al clero ma accessibile anche agli "studenti secolari", per cui venne innalzata un'ala apposita.([14])

"Risolse pertanto a buon'ora di innalzare a un fianco del palazzo una bella fabbrica, nella quale stese un'ampia sala, che adornò di pitture del Bambini, e aricchì di libri d'ogni facoltà disposti in armadi di fine lavoro. Né dee tacersi ch'egli intraprese, e compì quest'opera coll'impiegarvi il proprio scrigno, riserbando le rendite di Chiesa al trattamento convenevole al suo grado, e alla giornaliera limosina. Al veder accresciuto questo bell'ornamento alla città, e un'ajuto agli studiosi sì necessario, tutti ne fecero gran festa. Ma due frà gli altri ne diedero segni distinti. Il conte Nicolò Madrisio pubblicò un'orazione panegirica, stampata di nuovo in un volume de' suoi viaggi, e il di lui amico, allora canonico di Brescia, e poco dopo d'Aquileja Pietro Silio Creso [...] compose un poemetto latino, che trovasi nell'edizione postuma de' suoi carmi".([15])

Le due fonti coeve di Silio e Madrisio sono estremamente importanti perché restituiscono il clima culturale che il Patriarca aveva saputo creare intorno a sé e alle sue imprese, salutate con ammirazione per la ventata innovativa che avevano destato a Udine. Ciò è testimoniato in maniera esauriente nell'elogio indirizzato al patriarca da Nicolò Madrisio, che gli

([14]) La Biblioteca era "destinata principalmente al clero, ma aperta anche agli 'studenti secolari', come specificava lo stesso cardinale nel suo testamento, auspicando che 'ogni Patriarcha venturo' la custodisse e la conservasse 'come la pupilla più cara' [...] in cui si congiungevano cura pastorale e mecenatismo artistico", G. PAVANELLO, *Il Tiepolo e il suo tempo: la committenza dei Dolfin*, in *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, a cura di G. FIACCADORI, Udine, Magnus, 1999, 270-293, precisamente 270. Copia del testamento di Dionisio Dolfin è conservata presso la Biblioteca Civica di Udine (= BCU) *ms, Principale,* 1224/5 "[...] Alla sede di q.sto patriarcato d'Aquileia, lascio con perpetuo inalterabile fideicommisso, come stà, e giace con ogni mobile la publica libraria dà me fabbricata nel materiale dalli fondamenti, e riempita di libri buoni, et anche rari, nella provisione de quali, e nuove ligature hò impiegato quelle grosse summe di dinaro [...] ogn'uno può vedere, e continuerò à spendere, sin che vivo nella compra di nuovi libri. Accordo la libertà alli patriarchi miei successori di poter levare, e cambiare li libri, che col tempo diventano di minor utile, e stima, per rimetterne di nuovi, e migliori, così tutti li cassabanchi siano sempre riempiuti, come presentemente si ritrovano. Condico e credo superfluo di raccomandare alli patriarchi miei successori la più attenta, e gelosa custodia della med.ma libraria, e di farla sempre assistere dà un dotto, e buon bibliotecario, come hò fatto sin'hora, senza la quale assistenza restarebbe otiosa, e quasi di sola inutile apparenza. Essendo quest'opera di molto decoro al palazzo patriarcale e tanto necessaria allo studio, e vantaggiosa al proffilo del clero diocesano, sono sicuro, che ogni patriarcha venturo vorrà custodirla, e conservarla come la pupilla più cara, migliorarla, et aumentarla à gloria di Dio".

([15]) FLORIO, *Elogio di mons. Dionigi Delfino*, 129-132.

dedicò l'*Apologia per l'antico stato e condizione della famosa Aquileia*, stampata a Udine nel 1721:

"[...] "La vostra indefessa applicazione ad incoraggiare e promuovere in ogni luogo gli studi, le somme eccessive che avete sacrificate al ben publico, non solo nell'erezione di ricchissima libreria, ma nella struttura ancora di sontuoso palagio, sono splendide testimonianze che di cotesto straordinario e immortal vostro merito parleranno a tutta la nostra posterità".([16])

All'apertura al pubblico della Biblioteca lo stesso Madrisio aveva rimarcato:

"Chiamaste i più accreditati architetti dalla maravigliosa Venezia, la quale dopo tanti secoli è la vera maestra delle grandezze, e superando ogni reggia d'Europa nelle altre prerogative vince poi se medesima nella maestà delle fabbriche".([17])

Questa asserzione indica la propensione della committenza Dolfin, incline a scegliere i progetti degli artisti maggiormente inventivi:

"Quegli di loro, che vi esibì forme d'impegno maggiore, fù il più aggradito da voi; perché meritasse le vostre approvazioni un modello, ch'egli fusse il più dispendioso, e difficile. Eriggeste in pochi mesi un palagio singolare per lo disegno, sontuoso per la grandezza, prezioso per la materia, e commendabile per ogni sorte di grazie: Come l'ampiezza del vostro cuore nelle sue idee non ammette alcun limite, così quella delle vostre fortune nella esecuzione non conosce risparmi. Con la maestà del nuovo edificio Voi faceste un'onorevol oltraggio all'antico, e le fabbriche già sì riguardevoli drizzate da Francesco Barbaro patriarca d'immortal raccordanza risentiranno sempre un glorioso pregiudicio per la vicina sontuosità delle vostre; Se non che, non è disgrazia, ma gloria il venir superato da Voi [...]".([18])

Si è indotti quindi a pensare che, nell'intento di aggiornare dapprima una parte e poi l'insieme della struttura risalente all'epoca del patriarca Barbaro, sia stato indetto una sorta di con-

([16]) N. MADRISIO, *Apologia per l'antico stato e condizione della famosa Aquileia*, Udine, Fongarino, 1721, introduzione.

([17]) ID., *Orazione all'illustriss. e reverendiss. mons. Dionigi Delfino, patriarca di Aquileja in rendimento di grazie per la sontuosa libreria da lui aperta in Udine a' pubblico perpetuo comodo della sua diocesi*, Venezia, Hertz, 1711, 28.

([18]) *Ibidem*, 28-29.

corso, dal quale emerse nel 1708 – quando i capimastri Luca Andreoli, "proto" patriarcale da quell'epoca, e Lorenzo Martinuzzi presentarono i rispettivi capitolati per ottenere l'appalto dell'opera, poi assegnata alla bottega degli Andreoli([19]) – la proposta vincente, attribuibile all'architetto in auge presso le famiglie nobili veneziane del tempo, l'oriundo ticinese ma naturalizzato veneziano Domenico Rossi, anche se i documenti non ne tramandano esplicitamente il nome. Ciò viene suggerito dai riscontri stilistici e dalla cronologia delle opere dell'artefice.([20])

Come ha appurato A. Delneri, "Nel maggio del 1708 i lavori erano già avviati. Le maestranze dell'Andreoli, dopo aver demolito l'edificio preesistente tra la costruzione Grimani e il palazzo Antonini-Belgrado [...] provvidero ad innalzare verso sud-est l'ala che avrebbe ospitato, in un salone al piano nobile, la ricca collezione libraria del patriarca".([21])

([19]) All'epoca del patriarca Barbaro l'allungato edificio era fiancheggiato da due torri, arretrate rispetto al fronte stradale, alle estremità est e ovest (per la lunghezza complessiva di 35 metri all'incirca); sul concorso cfr. F. BENZI, *Allegorie sapienziali e rappresentazioni demoniache nella Biblioteca Arcivescovile di Udine*, «Arte Documento», 3 (1989), 232-243, 237 (n. 42, 242-243, ove sono trascritti i due preventivi conservati alla Biblioteca arcivescovile di Udine); la notizia è riportata in D. BATTILOTTI, *Tra Venezia e Vienna. L'architettura del Settecento in Friuli-Venezia Giulia*, in *Giambattista Tiepolo. Forme e colori. La Pittura del Settecento in Friuli*. Catalogo della mostra (Udine 1996) a cura di G. BERGAMINI, Milano, Electa, 1996, 67-86 (part. 68).

([20]) Sul Rossi cfr. T. TEMANZA, *Zibaldon*, a cura di N. IVANOFF, Venezia-Roma, Olschki, 1963, 38-41; BASSI, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, 207-232; A. RIZZI, *L'arte in Friuli. Il Settecento*, Udine, Del Bianco, 1967, 13-15; ID., *La Villa Manin di Passariano*, Udine, Del Bianco, 1971, 16-17; L. OLIVATO, *Storia di un'avventura edilizia a Venezia tra il Seicento e il Settecento: Palazzo Cornaro della Regina*, «Antichità viva», 3 (1973), 27-50; A. FALESCHINI, *L'architetto del tempio della fortezza di Osoppo*, «Quaderni della Face», 43 (1974), 60-62; M.C. RIZZETTO, *La riforma del duomo di Pordenone*, «Il Noncello», 38 (1974), 62-72; B. CARUSO, *Domenico Rossi: un architetto veneto tra tardo Seicento e primo Settecento*, «Ateneo Veneto», 27 (1989), 165-177; E. BRAGAGNINI, *Domenico Rossi Architetto*, tesi di laurea, Università di Udine, Facoltà di lettere e filosofia, Corso di laurea in Conservazione dei beni culturali, A.A. 1990-91; BATTILOTTI, *Tra Venezia e Vienna*, 68-69; S. ALOISI, *Gli Altan e il barocco - Committenza artistica tra Seicento e Settecento di una nobile famiglia friulana*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto, 1999, 53-57; L. FINOCCHI GHERSI, *Piranesi architetto: la formazione veneziana e i progetti romani*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, a cura di G. PAVANELLO, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia, 2000, 194-198 (e l'ambiente veneziano in generale). Sul ruolo del Rossi a Passariano presso i Manin, n. 22.

([21]) DELNERI, *Note sulla diffusione del gusto barocco nel Friuli-Venezia Giulia*, 216: la notizia è desunta dagli studi di Rossella Tess.

Utili informazioni sull'andamento del cantiere si ricavano dalle epistole inviate da Dionisio al conte Antonio Antonini, che restituiscono un patriarca molto attento alle spese e desideroso di approvazione da parte delle personalità influenti. Si tratta di documenti, finora inediti, estremamente sapidi e ricchi di spunti per la riflessione. Nel giugno 1708 Dionisio affermava:

"[...] Mi vien risposto che il conte Girolamo [Savorgnan] sia per arrivare a muoversi in Patria e con la di lui venuta in Udine si discorrano le cose, e si stabilirà quel che resta dà contenersi per la fabbrica, che mi [va ?] acconzando [...]";(22) pochi giorni dopo rilevava: "[...] Le continue pioggie impediscono l'avanzamento della fabbrica; senza [...] si sia abboccato col proto, et abbia constatato la spedizione delle pietre grezze per farle lavorare qui, voresi aver la nota per ordinare la provisione delle nogare [...]".(23)

Colpisce il coinvolgimento diretto del prelato nelle questioni di cantiere e i suoi giudizi netti, talora impietosi, a proposito dei lavoranti locali:

"Ancor non si è veduta la comparsa del proto; credo, che si sia resa la miglior risolutione nel far lavorare la pietra in Venezia per non imbrogliarsi con questi tagliapietre, da' quali non si può dar maggior canaglia, e per liberarmi di loro li darò il fenestron grande, e fato far anche le cinque piccole finestre di sopra à queli di Tomaso [?], che lavorano con maggior discortezza [?] [...]".(24)

A partire dal luglio di quell'anno la più assidua presenza a Udine del responsabile del progetto cambiava la situazione:

"[...] Sono stato questa mattina lungamente col protto, che si dice poco contento dè lumi di Borgogna e si è discorso sopra ogn'altro punto quanto ocorre [...]".(25)

Si potevano perciò risolvere tante questioni pratiche:
«[...] Ieri è arrivato il proto; si è discusso lung.te sopra altri particolari; si è stabilito di far un altro ramo di scala di 24 scalini di pietra, che conduce alla porta, che darà ingresso al tavolato, e pergolati dalli [?] di sopra per non ingrandir la libreria con scale nei cantoni, e haver la soggezione della scala di novo. Si faranno per di sopra 5 finestre compagne à quella della rimessa, et una dall'altra parte sopra il [?] per dar lume, aria, e proporzio-

(22) *ms* BCU, *Principale*, 481, f. 9r.
(23) *Ibidem*, f. 10v.
(24) *Ivi*, f. 11r.
(25) *Ivi*, f. 13r.

ne; sopra la spesa cui cercando và [...] impegnarsi, e bisogna uscirvi con onore. L'abbondanza, tutta la diligenza per proveder la Nogara, avendo avuto la nota dal Proto per 700 tavole di diverso morello [...]».(26)

Ardito e insieme guardingo, il patriarca controllava la manodopera e si rimetteva ancora al giudizio del conte Girolamo:

"[...] Sopra la finestra non saprei cosa rispondere. Dovrei sentire l'opinione del Proto, che oggi non hò potuto vedere, e bisognerebbe sentir quella del conte Girolamo, che ora sta in Friuli; vorrei l'opera sollecitata, e che mastro Luca potesse continuare il lavoro, ma mi fa specie doppo che si è speso molto, e che si fa l'opera in perfettione, di poter incontrar censura, che si siano fatte le finestre di cotto per scansare la spesa, e poi ben sa, che la critica è pronta. Con questi lumi [?] si riparli come meglio pare alla sua prudenza, che io approverò [?] ogni sua direttione [...]".(27)

Emerge da queste carte il rapporto di fiducia tra Dionisio e Luca Andreoli, destinato a protrarsi nel tempo:

"[...] Mi sarà cara la venuta di maestro Luca, anzi posso far il confronto dei tavoloni per far proseguire la provisione [...]".(28)

Il *Proto*, tanto impegnato da poter garantire la sua presenza solo saltuariamente, può verosimilmente coincidere con il Rossi, allora cinquantenne. Al tempo costui stava conoscendo piena affermazione in terraferma friulana, ove operò per esponenti illustri: gli Altan, i Savorgnan, i Manin e quindi i Dolfin. Riferisce il Temanza che, fra le altre opere, suoi sono il "domo di Udine, [il palazzo patriarcale di Udine] et il palazzo Savorgnan a Usopo", ossia il rifacimento dell'antico palazzo del Barco, anche perché "fu molto amato dai N.N.H.H. Conti Savorgnani suoi mecenati".(29)

L'incarico al Rossi per le commissioni patriarcali di Udine (Biblioteca, chiesa di S. Maria Maddalena) va ricercato dunque nell'interessamento del conte Girolamo Savorgnan il quale portò padre Agricola ad Osoppo "a veder la nobil chiesa da lui

(26) *Ivi*, f. 14 r. e v.
(27) *Ivi*, f. 18 r. e v.
(28) *Ivi*, f. 20r.
(29) Sul finire del Seicento era stato "proto" di Leandra Altan nel rinnovamento del palazzo di famiglia in S. Vito al Tagliamento (centro sottoposto alla giurisdizione patriarcale), nel 1705 era divenuto "proto" del tempio di S. Pietro in fortezza, innalzato su preesistenze a partire dal 1695, sul monte di Osoppo, feudo dei Savorgnan. Sul Rossi cfr. nota 20. La citazione è tratta da TEMANZA, *Zibaldon*, 38-41.

innalzata" ad opera delle maestranze di Luca Andreoli.([30]) Coinciderebbe allora questa figura con il conte Girolamo ricordato nelle lettere, designando il maggiore (anche se poi largamente imitato) sostenitore del Rossi. Un anno prima, nel 1707, il Rossi aveva fornito pure il progetto della "piazza quadra" di Persereano (oggi Passariano) per i nobili Manin.([31])

L'impegno udinese si colloca quindi nella fase più creativa (ed indaffarata) di un artefice produttivo quanto estroverso ed avveduto, come emerge dal giudizio risentito del Temanza nello *Zibaldon*:

> "Era uomo di molto spirito, sapeva fare delle amicizie, e conservarle lungo tempo. Era amato da tutti; ed esigeva l'universale aplauso. Tutte le opere più lucrose [cancellato migliori] erano sue".([32])

Non sorprende quindi il particolare rapporto che seppe instaurare con la committenza più in vista della Patria del Friuli (e non solo, poiché "fu poi adopprato in oppere di non poco rilievo dalla maestà dell'Imp. in Vienna"), divenendo l'arbitro del gusto in campo artistico, in quanto sapeva lavorare in *équipe* con un gruppo di artisti di prim'ordine (maestri stuccatori, pittori, scultori...) che proponevano uno stile unitario nelle loro fastose composizioni, d'ascendenza tardobarocca.([33])

Il primo intervento del Rossi a proposito del palazzo patriarcale riguardò dunque la Biblioteca, a cominciare dalla scala a chiocciola. Dalla strada si poteva quindi ascendere direttamente al vano della Biblioteca (fig. 2), consentendo in tal

([30]) P. GOI, *Il contesto architettonico e plastico delle opere dei Tiepolo in Friuli*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, 183-190, partic. 189.

([31]) F. VENUTO, *La vicenda edilizia del complesso di Passariano*, in "Arte in Friuli - Arte a Trieste", 7 (1984), 19; EAD., scheda 40 (pagamento a Domenico Rossi del disegno della piazza quadra) in *Splendori*, 193. Il documento (n. 39) è riportato in EAD., *La villa di Passariano. Dimora e destino dei nobili Manin*, Passariano di Codroipo (Udine), Associazione fra le Pro Loco del Friuli Venezia Giulia, 2001, 436. Sul Rossi *ibidem*, 149-151.

([32]) TEMANZA, *Zibaldon*, 40.

([33]) G.B. MARTINIS, *Raccolta di regole, istituti et istruzioni appartenenti a padri e fratelli della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Nerio*, 1730, conservato presso l'Istituto della Provvidenza di Udine, c.401: la notizia è riportata da CARUSO, *Domenico Rossi*, 168. Sullo 'stile Manin' (dopo le notazioni fondamentali di F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1966 [= ed. or. Cambridge, 1963], 385-386) M. FRANK, *Virtù e fortuna - Il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Memorie - Classe di scienze morali, lettere ed arti, LXV, Venezia, 1996.

Fig. 2 - Biblioteca Patriarcale, veduta dell'interno.

modo il libero uso delle dotazioni librarie da parte dei cittadini.(34) La struttura ricalca il modello di quella ideata dal

(34) U. ROZZO, *La vita culturale tra Quattrocento e Settecento*, in *Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa Centrale*, a cura di S. TAVANO e G. BERGAMINI. Catalogo della mostra (Aquileia-Cividale 2000), Milano, Electa, 2000, 370. Dello stesso

Longhena per la Scuola di S. Giorgio dei Greci a Venezia.([35]) L'esperienza del Longhena in questa tipologia (con un precedente nello scalone in ovato dell'Ospedaletto, dove era intervenuto Giuseppe Sardi, zio del Rossi) fu meditata da Domenico: ciò dimostra la formazione dell'architetto, che aveva come suo punto di riferimento il massimo esponente dell'architettura veneziana in epoca barocca.([36])

La realizzazione udinese apparve così piacevole e originale da essere addirittura cantata in esametri latini ad opera dell'erudito venzonese Pietro Silio, prima ricordato.([37])

Il cupolino, posto al culmine del vano e da cui la scala riceve luce, fu affrescato nel 1709 (*Il Padreterno e angeli in gloria con le tavole della Legge)* dal pittore francese Louis Dorigny, allora in auge presso l'aristocrazia veneta, attivo nei medesimi anni come il Rossi per le imprese patrocinate dai patrizi Manin che probabilmente funsero da tramite per l'intervento decorativo nel nuovo ambiente del palazzo patriarcale.([38])

L'ampio vano della biblioteca – attribuibile ancora al Rossi che, secondo la studiosa Elena Bassi, ideò pure gli apparati lignei della libreria, poi realizzati da una bottega friulana – si svi-

autore cfr. *Per una storia bibliotecaria del Friuli nel Settecento*, in *Splendori di una dinastia*, 63-65; ID., *Tra biblioteche, accademie e tipografie nel Friuli del Settecento*, in *Nel Friuli del Settecento: biblioteche, accademie e libri*, 1° parte, a cura di U. ROZZO, Tavagnacco (Udine), Arti grafiche friulane, 1996, 1-22.

([35]) BASSI, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, 211.

([36]) Rossi aveva svolto il suo apprendistato come tagliapietra *"nelle Botteghe di Alessandro Tremignon, e di Baldassarre Longhena [...] ma tutti e due erano arch:ti"*; TEMANZA, *Zibaldon*, 39.

([37]) *Petri Silii Ventionensis [...] Carminum libri III*, Editio postuma [...], Venezia, Tomasini, 1726, 27-30.

([38]) L'affresco udinese è sinora poco indagato da parte della critica che l'ha giudicato un'opera minore. Sul Dorigny anche in rapporto alle opere friulane cfr. A. PASIAN, *Per un catalogo di Louis Dorigny*, «Arte in Friuli. Arte a Trieste» (con bibliografia precedente), 18-19 (1999), 9-38, e, in generale, il catalogo della mostra *Louis Dorigny (1654-1742). Un pittore della corte francese a Verona*, a cura di P. MARINI e di G. MARINI, Venezia, Marsilio, 2003, con –tra l'altro- i saggi di M. FRANK, *Louis Dorigny a Vienna*, A. PASIAN, *Louis Dorigny "un francese italianato"*, *ibidem*, rispettivamente 63-71, 87-91, e l'appendice documentaria a cura di M. FAVILLA e R. RUGOLO 189-190 (Doc. 20); sull'affresco udinese F. DI MANIAGO, *Guida d'Udine e di Cividale in ciò che riguarda le tre belle arti sorelle*, S. Vito, Pascatti, 1839, 39; BIASUTTI, *Cenni storici*, 40-41; A. RIZZI, *Storia dell'arte in Friuli. Il Settecento*, 39-40; PAVANELLO, *Il Tiepolo e il suo tempo*, 270.

luppa su due piani, secondo moduli analoghi a quelli presenti nei conventi veneziani seicenteschi.([39]) Il sistema di trabeazioni, lesene e riquadri è proposto in maniera razionale; su di esso poi si sviluppa un apparato decorativo composto da stucchi, mensole, cimase, balaustre etc., dichiaratamente barocco, ripreso dal Rossi anche in talune delle opere successive.([40])

La decorazione pittorica del salone fu affidata a Nicolò Bambini,([41]) che aveva realizzato l'affresco sulla volta del salone del palazzo Dolfin a S. Pantalon, con l'allegorica *Apoteosi di Venezia e della famiglia Dolfin*, 1710 ca.).([42])

Il progetto iconografico della decorazione pittorica e plastica della biblioteca udinese ha il suo apice nella tela sul soffitto che proclama il *trionfo della Sapienza Divina* (un'enorme tela di più di 10 metri per 4), ispirato al dipinto di medesimo argomento (*Glorificazione delle Scienze*), realizzata pochi anni prima (1705 ca.) da Sebastiano Ricci per la biblioteca dei Padri Somaschi a Venezia, situata presso la basilica della Salute.([43]) Ancora una volta puntuali riferimenti conducono a Venezia e alle sue più importanti espressioni in campo artistico, a nobilitare ed aggiornare la più tradizionalista inclinazione locale, senza però dimenticare le componenti originali di questa cultura.

Il patriarca medesimo, desideroso di conferme per la scelta operata, così scriveva al ricordato conte Antonini nel novembre 1711:

([39]) BASSI, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, 210.

([40]) BENZI, *Allegorie sapienziali e rappresentazioni demoniache*, 238-239.

([41]) RIZZI, *Storia dell'arte in Friuli. Il Settecento*, 38; MENIS, *Il Patriarca e il Tiepolo*, 51; G. BERGAMINI, *Il Settecento in Friuli: un secolo d'oro*, in *Giambattista Tiepolo. Forme e colori*, 28 (note 40 e 41); R. RADASSAO, *Nicolò Bambini "Pittore pronto spedito ed universale"*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 22 (1998), 129-297.

([42]) Bambini fu un "un artista specialmente apprezzato dalla nobiltà veneziana che lo richiedeva in particolare come pittore di soffitti, ove dispiegava 'poetiche bizzarre invenzioni'. La sua erudizione nel campo dell'allegorismo e un linguaggio di orientamento accademico ma ravvivato, secondo le più moderne tendenze del gusto, da una tavolozza brillante, ne avevano garantito il successo", PAVANELLO, *Il Tiepolo e il suo tempo*, 270.

([43]) Sugli stucchi in Friuli P. GOI, *Palazzo Montereale Mantica e l'arte dello stucco in Friuli*, in G. BELLAVITIS, *Palazzo Montereale Mantica*, Pordenone, Camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura, 1987, 135-139. Per la derivazione dal modello veneziano RADASSAO, *Nicolò Bambini*, 138.

"[...] vedrà il quadro grande accomodato dal Bambini con gli altri suoi lavori essendosi caricato di fare gli altri quattro quadri delle sopraporte e spero che tutto verrà approvato dal suo buon gusto".([44])

Nel dipinto del Bambini la *Sapienza* appare ritratta come una classica *Minerva* con i simboli biblici del libro dei sette sigilli sormontato dall'Agnello pasquale nella mano sinistra e dallo scudo irradiato dalla colomba dello Spirito Santo nella destra.([45])

Al trionfo della Sapienza concorrono la ricerca umana (con figure allegoriche reggenti i distintivi delle scienze e delle arti: Medicina, Nautica, Geografia, Storia, Poesia, Matematica, Geometria, Pittura, Retorica, Filosofia e Teologia) e la rivelazione divina (evocata dai simboli dei Quattro Evangelisti, i cui busti sono attribuiti anch'essi al Bambini).

Il tema risulta ripreso e integrato, con il concetto della vittoria su ogni forma di opposizione alla Sapienza, nelle tele oblunghe in funzione di sovrapporte. La stessa simbologia viene infine ribadita dalle statue allineate sul cornicione della balaustra del ballatoio e dai mascheroni delle mensole sottostanti.([46])

Si sottolineano inoltre il tema della Sapienza come incontro tra scienza e fede (statue dei putti reggenti i simboli delle arti e i quattro dottori della Chiesa occidentale collocati in posizione angolare) e della vittoria sull'errore, sulla superstizione e su ogni forma di deviazione del pensiero, simboleggiata dalle protomi antropomorfe e zoomorfe dei modiglioni che, con i loro attributi mostruosi e grotteschi, denunciano le trasgressioni dalla Verità teologica. Queste figure demoniache, costituenti le venti mensole che sorreggono il ballatoio ligneo, ricordano quelle intagliate da Francesco Pianta per il salone al primo piano della

([44]) R. TESS in DELNERI, *Note sulla diffusione del gusto barocco nel Friuli Venezia Giulia*, 215-218. Il documento è conservato alla BCU, *ms Principale*, 481, f. 22r.

([45]) Il dipinto del Bambini è espressione di un "barocchismo riformato da un lieve classicismo di forme [...] secondo un linguaggio analogo ma sottilmente dissimile dall'insoluta tensione tra barocco e classicismo del Rossi"; BENZI, *Allegorie sapienziali e rappresentazioni demoniache*, 239.

([46]) Sull'iconografia della biblioteca cfr. BIASUTTI, *Cenni storici*, 41-42; BENZI, *Allegorie sapienziali e rappresentazioni demoniache*, 236-237; MENIS, *Il patriarca e il Tiepolo*, 49-50.

Scuola di S. Rocco a Venezia;([47]) la loro presenza indica, come ha affermato il Benzi, fino a qual punto, ancora all'inizio del Settecento, fosse ancora avvertita come prioritaria l'esigenza di sradicare ogni traccia di quelle trasgressioni ereticali che erano proliferate nel Friuli cinque e seicentesco.([48])

Il messaggio trasmesso – dai contenuti allegorici direttamente ripresi dal manuale d'iconologia del Ripa – costituisce un severo monito al lettore a ricercare sempre nei libri la vera Sapienza, che è conoscenza umana illuminata dalla luce della fede.

In questa sorta di 'tempio' del Retto Sapere, dedicato alla memoria dei personaggi di rilievo della casata, in cui aveva riunito i propri libri (rari e costosissimi, acquistati personalmente, a sue spese, come ribadì nel testamento) Dionisio fece disporre le effigi *in memoriam* dei propri congiunti, i due porporati di famiglia: lo zio patriarca Giovanni e il fratello (Daniele II detto) Marco, nunzio apostolico a Parigi nell'ultimo decennio del Seicento e vescovo di Brescia dal 1698. Queste tele([49]) affiancavano il suo ritratto proprio perchè, oltre ai propri libri, Dionisio Dolfin aveva donato alla biblioteca anche quelli, preziosi, del fratello Marco e dello zio Giovanni.

Con la realizzazione della biblioteca si diede avvio ai lavori di ristrutturazione dell'intero edificio, che non appariva ancora significativo per dignità artistico-architettonica, nonostante l'impegno del predecessore Barbaro, come attesta il conte Madrisio:

> "Quindi noi vedemmo in poco tempo il vostro patriarcale palagio reso emporio di mercanzie letterarie, tutto ingombrato di libri [...]. E perché già il palagio medesimo per ampio, e spazioso, ch'ei fusse, non avea ne

([47]) PUPPI-RUGOLO, *"Un'ordinaria forma non alletta"*, 679-685.

([48]) Sulle trasgressioni ereticali L. DE BIASIO, in *I processi dell'inquisizione in Friuli dal 1648 al 1798*, Quaderni del Centro di catalogazione dei beni culturali della regione Friuli Venezia Giulia, Udine, 1978; BENZI, *Allegorie sapienziali e rappresentazioni demoniache*, 232-236.

([49]) Questo dipinto e l'intero ciclo, per cui non si ravvisava una precisa paternità, sono stati attribuiti recentemente allo stesso Bambini che aveva affrescato il soffitto. Sui ritratti dei Dolfin sempre in Biblioteca: BIASUTTI, *Cenni storici*, 41; E. MARTINELLI PEDROCCO, Schede 110 (Ritratto del cardinale Dionisio Dolfin), in *Splendori di una dinastia*, 207.

stanze, ne sale capaci della mole, che intendevate dare alla vostra bell'opera, fu d'uopo, che nello stesso tempo pensaste a raddoppiarlo con nuove strutture, onde ella comodamente alloggiasse [...]. Dovevate in questa degna intrapresa fabbricar ad un punto, per così dire, e l'anima, e il corpo, ed Udine vi dovea rimaner obbligato non meno del formale delle introdotte virtù, che del materiale di palagi costrutti. Applicaste con mente pari, e con pari successo all'una cosa, ed all'altra, e nello stesso tempo che si ammassavano i libri, concorrevano al vostro cenno anco i marmi per la erezione di coteste mura pompose, che ora fanno uno de' primi ornamenti alla nostra Città nel più allegro, ed ameno di tutti i suoi siti [...]".(50)

Negli stessi anni in cui si operava per la biblioteca fu verosimilmente chiamato a Udine dal patriarca il quadraturista ferrarese Antonio Felice Ferrari (1667-1720), già collaboratore di Nicolò Bambini negli affreschi relativi al salone del palazzo veneziano dei Dolfin.(51) I due artefici, da considerare come i pittori ufficiali della famiglia Dolfin – prima che tale ruolo fosse assunto dal Tiepolo –, realizzarono l'apparato decorativo del vano del primitivo scalone.

Trovarono prosecuzione i lavori nel palazzo con la sopraelevazione del corpo centrale e il completamento dell'ala in prossimità dell'antica chiesa di S. Antonio abate.

Lo attesta la lapide in facciata (datata 1718) murata all'altezza della galleria, come riscontro a quella inserita (e datata 1708) in corrispondenza della biblioteca. Tra il compimento della biblioteca e la ristrutturazione dell'ala della galleria con la risistemazione dell'esterno, datata 1718, passarono dieci anni, quelli che videro il Rossi attivo, tra l'altro, a Udine per la riforma del presbiterio del Duomo.(52)

(50) MADRISIO, *Orazione all'illustriss. e reverendiss. mons. Dionigi Delfino*, 27-28.

(51) G. PAVANELLO, *Sulla decorazione del palazzetto e della Villa Widmann a Bagnoli, un disegno di Lodovico Dorigny e l'intervento degli artisti emiliani*, «Bollettino del Museo civico di Padova», 1978, 59-71; ID., *Il Tiepolo e il suo tempo*, 270. Per il confronto con palazzo Dolfin cfr. A. MARIUZ, *La "Magnifica Sala" di palazzo Dolfin a Venezia: gli affreschi di Nicolò Bambini e Antonio Felice Ferrari*, «Arte Veneta», 35 (1981), 182-186; V. CONTICELLI, *Ca' Dolfin a San Pantalon: precisazioni sulla committenza e sul programma iconografico della "magnifica Sala"*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, 231-237.

(52) Vengono di seguito riportate le due iscrizioni, quella relativa alla Biblioteca (BIBLIOTHECA/ FVNDITVS EXTRVCTA/PVBLICO, PERENNIQ. COMODO/ DONATA/ A DIONYSIO DELPHINO/ PATRIARCHA./ANNO DOMINI. MDCCVIII./ PATRIARCHATVS SVI. IX) e all'inaugurazione del palazzo (D.O.M./ PATRIARCHALES AEDES/ HAC PARTE AVXIT/ DIONYSIVS DELPHINVS/ PATRIARCHA

Fig. 3 - Prospetto del Palazzo Patriarcale con, in fondo a sinistra, l'antico Seminario.

Nel prospetto del palazzo patriarcale (fig. 3), solitamente giudicato monotono e impersonale,([53]) egli ideò un imponente ingresso dal timpano spezzato di ascendenza longheniana (sull'esempio dei portali degli edifici della Scuola dei Greci Ortodossi a Venezia), abbinando in maniera inventiva l'andamento mistilineo delle incorniciature (piacevolmente rococò) alle robuste semicolonne ioniche a rocchi alternati e sporgenti (fig. 4).

Condizionato dalla memoria del preesistente complesso, il Rossi fu indotto (assecondando con tutta probabilità le intenzioni del patriarca) a non snaturare l'assetto imposto dal Barbaro, ma piuttosto ad aggiornarlo e ingentilirlo, serbando per l'interno le maggiori sperimentazioni. Se dapprima si configurava come una specie di fortilizio allungato concluso da due

AQVIL./ ANNO SAL. MDCCXVIII/ PATRIARCHATVS SVI. XIX). Sui successivi lavori del Rossi a Udine cfr. C. SOMEDA DE MARCO, *Il Duomo di Udine*, Udine, Arti grafiche friulane, 1970, 133-137; ID., *Precisazione storica sui progettisti della Riforma del duomo di Udine*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Antonio Morassi", a cura di "Arte Veneta"*, Venezia, Alfieri, 1971, 272-277; FRANK, *Virtù e fortuna*, 74-81.

([53]) BATTILOTTI, *Tra Venezia e Vienna*, 68.

Fig. 4 - Portale centrale d'ingresso al Palazzo Patriarcale.

Fig. 5 - Palazzo Patriarcale, particolare di una delle due serliane con balconata sul prospetto.

torri, nell'epoca in questione fu riletto in una chiave meno austera anche se piuttosto compassata, come attestano le aperture modulate ritmicamente su quattro piani.

Ad introdurre una nota di maggior risalto nella lunga cortina delle finestrature erano delegati cinque elementi: nel piano terra l'ingresso principale al centro, gli ingressi di destra (per la biblioteca) e di sinistra (per la galleria), architravati con mascherone al centro (con bugne appiattite ed alternate), le due balconate a serliana con poggiolo (simili a quelle degli altri palazzi udinesi di prestigio) al piano nobile, situate tra le entrate (fig. 5).

A testimoniare le proposte di avanzamento dei lavori induce una lettera (inedita) del nipote del patriarca, Daniele, inviata da Venezia nel 1719 al canonico Giovan Battista Andreussi (maestro di camera del patriarca Dionisio e governatore dell'abbazia di Rosazzo):

"[...] Maestro Luca seguita a tormentarmi col propormi sempre delle nuove opere quando io vorrei sentir tutt'altro, che di prolungarle. Io gli

rispondo rissoluto, che si levi la mano e che venga subito da lei a farne i conti dello speso. Se ella credesse, che le opere, ch'egli propone, fossero necessarie, io la lascio in libertà di risolvere come più li pare, e piace, che il tutto sarà confermato dalla mia approvazione; ma in caso diverso, che procuri di divertirmi ogn'altra spesa, poiché le è già nota la mia condizione. A tal'effetto le spedisco la di lui lettera unita alla mia risposta, perché le sia nota ogni cosa [...]".([54])

Questa missiva porta alla ribalta l'allor giovane personaggio (futuro successore di Dionisio), molto sorvegliato nelle previsioni di spesa, e le pressioni esercitate su di lui da mastro Luca (presumibilmente l'Andreoli), che sollecitava l'urgenza di nuovi lavori consoni ad una degna sede di rappresentanza.

Bisognò attendere gli anni '20 per registrare avanzamenti nelle imprese. All'interno del piano nobile del palazzo udinese venne sistemata la Galleria degli ospiti, dove attendeva chi doveva essere ricevuto dal Patriarca. A questi ambienti si accedeva mediante un fastoso scalone d'onore; il precedente, che fu verosimilmente interessato dall'ornamentazione del Bambini con il Ferrari, fu distrutto nel 1725 per far posto ad una struttura più monumentale, quella giunta sino a noi.([55])

Con la realizzazione del nuovo scenografico scalone ad opera di Domenico Rossi,([56]) che certo dovette meditare i fastosi interni veneziani ma pure quelli visitati durante i viaggi di studio a Roma, fu introdotta una rivisitata scansione degli appartamenti patriarcali che andava rimarcata con una inedita sequenza decorativo-simbolica.

Così in una lettera di un ecclesiastico risalente al luglio 1725 si esprimeva il seguente giudizio:

"Monsignor patriarca fa una scala in patriarcato che simile non si troverà in tutta Italia".([57])

Pochi giorni dopo, il 10 agosto, si avviavano trattative con i padri Filippini per la cessione delle pietre della precedente scala,

([54]) *ms* BCU, *Principale*, 481, f. 63r.

([55]) PAVANELLO, *Il Tiepolo e il suo tempo*, 272-273.

([56]) V. FONTANA, *Dal "pòrtego" al salone. Proporzioni e armonie dell'architettura civile veneziana fra Sei e Settecento*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, 117-118.

([57]) F. PEDROCCO *Appunti per una storia del mecenatismo artistico della famiglia Dolfin*, in *Splendori di una dinastia*, 43-50 (48).

Fig. 6 - Palazzo Patriarcale, particolare dello scalone interno.

nel frattempo demolita, in cambio di nuove per l'erigenda struttura.([58])

Lo scalone (fig. 6), *pendant* di quello della biblioteca ma molto più fastoso data la sua finalità, si presenta maestoso e insieme dinamico nel susseguirsi delle rampe ascendenti, secondo un andamento leggermente diagonale; i pilastri che sostengono le rampe si succedono sui diversi piani svettanti e paiono esili ed aggraziati, quasi ad accentuare la lontananza della meta cui pure invitano, e preparano alla luminosa visione dell'affresco sul soffitto che, in modo sapiente, deborda dall'incorniciatura, nel trionfo dell'illusionismo prospettico. L'ascesa viene accompagnata dagli eleganti pilastrini delle balaustrate e dagli stucchi in tonalità pastello nella parte superiore delle rampe (con una successione di figure ed animali simbolici), cui sono accostate le sei teste laureate di imperatori nelle sovra-finestre, a cui corrispondono due profili di filosofi nelle sovrapporte della sala rossa.([59])

Il patriarca chiamò ad affrescare i nuovi ambienti del palazzo Giambattista Tiepolo, che negli stessi anni realizzava grandi tele ispirate alla storia di Roma antica per il salone da ballo di palazzo Dolfin a S. Pantalon in Venezia, su commissione di Daniele III (detto Giovanni), fratello del patriarca Dionisio.([60]) Il pittore (nel 1726 aveva trent'anni) eseguì per Udine uno dei

([58]) *Ibidem.*

([59]) Sullo scalone cfr. pure BASSI, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, 211; RIZZI, *Storia dell'Arte in Friuli. Il Settecento*, 14; BATTILOTTI, *Tra Venezia e Vienna*, 69. Sugli stucchi G. BERGAMINI, *"Ornati de stucchi" a Udine tra Sei e Settecento*, in *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII. Storia, tecnica, interconnessioni.* Atti del convegno internazionale (Passariano - Udine, 24-26 febbraio 2000), a cura di G. BERGAMINI e P. GOI, Udine, Musei civici, 2001, 231-248.

([60]) A. MARIUZ-G. PAVANELLO, *I primi affreschi di Giambattista Tiepolo*, «Arte Veneta», 39 (1985), 101-113; PAVANELLO, *Il Tiepolo e il suo tempo*, 279.

suoi primi capolavori, gli affreschi del soffitto dello scalone con *La caduta degli angeli ribelli per intervento dell'arcangelo Michele*, antefatto degli otto episodi della *Genesi* dipinti all'intorno, a monocromo), entro sagomate incorniciature a stucco.([61])

Nell'ornamentazione dello scalone si è inteso introdurre una voluta corrispondenza con la decorazione della biblioteca all'estremità opposta del palazzo: in entrambi gli ambienti, infatti, veniva svolto il tema della vittoria del bene sul male, della punizione per disobbedienza e del lungo itinerario verso la redenzione.([62])

Fig. 7 - Palazzo Patriarcale, soffitto dello scalone con l'affresco di G.B. Tiepolo raffigurante *La caduta degli angeli ribelli*.

L'affresco con gli Angeli ribelli (fig. 7) risulta contornato da stucchi, modellati dal celebre maestro ticinese Abbondio Stazio, imperniati sugli emblemi tipici dei patriarchi: la spada e il pastorale, la croce patriarcale, la bilancia della giustizia, le armi ma pure i libri con lo stemma Dolfin. L'arredo plastico veniva ad essere completato con l'imponente stemma dei Dolfin sorretto da putti alati (fig. 8), sistemato nella parete di fronte all'ingresso al piano nobile.([63])

([61]) *Ibidem*, cfr. pure A. RIZZI, *I Tiepolo a Udine*, Milano, Electa, 1996, con estesa bibliografia.

([62]) G.C. MENIS, *Il ciclo biblico di Giambattista Tiepolo nel palazzo patriarcale di Udine*, in *Giambattista Tiepolo. Forme e colori*, 51-66; PAVANELLO, *Il Tiepolo e il suo tempo*, 273.

([63]) Sullo Stazio e i suoi continuatori: B. AIKEMA, *"Il famoso Abondio". Abbondio Stazio e la decorazione a stucco nei palazzi veneziani, circa 1685-1750*, «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», 21, Venezia, V, 1998, 85-122. Sulle opere udinesi cfr. i lavori di GOI (n. 34) e BERGAMINI, *"Ornati de stucchi" a Udine tra Sei e Settecento*, 242-245.

Fig. 8 - Parete dello scalone con stemma in stucco della famiglia Dolfin e gli emblemi del patriarcato.

Con il primo intervento del Tiepolo – coadiuvato nell'impresa dal quadraturista Girolamo Mengozzi Colonna, allievo del ricordato Ferrari – iniziò una seconda fase di ornamentazione dell'interno dell'edificio patriarcale, la più apprezzata, su cui tanto si è scritto e argomentato (e a cui rimando per notizie più esaustive in merito). Già il Florio alla fine del Settecento commentava:

> "La galleria, il soffitto della scala, e un'altra gran camera dipinta a fresco, saranno un perpetuo monumento del felice pennello del celebre Giambattista Tiepolo, allora assai giovane; il quale riportò sì grande applauso da due pittori di grido [Rosalba Carriera e Giannantonio Pellegrini] nel loro ritorno da Vienna, che fattone un severo esame conchiusero amendue, che Tiepolo non farà mai un sì bel quadro, come è quel di Rachele raggiunta nella fuga dal suo padre sdegnato".(64)

Per ciò che invece concerne l'aspetto più propriamente architettonico, esso portò alla creazione di quello che è stato giustamente definito una sorta di "Foro patriarcale", o cittadella del potere religioso.(65)

Questo disegno trovò compiutezza con la ristrutturazione della contigua chiesa di S. Antonio abate, nei primi anni '30, e del vicino Seminario (fig. 3).

(64) FLORIO, *Elogio di Mons. Dionigi Delfino*, 134. Ha individuato i nomi dei pittori (Carriera e Pellegrini) l'erudito A. Bartolini, cfr. ASU, *Arch. Caimo 63,5/, Memorie relative alle pitture esistenti nella Città di Udine e Provincia del Friuli raccolte da me Antonio Bartolini l'anno 1800*, f. 44.

(65) G. GANZER, *Un secolo il XVIII che ha dato il volto moderno a Udine: la città e i Dolfin*, in *Udine 1000 anni: itinerari per leggere la città*, Italia Nostra. Sezione di Udine. Gruppo scuola, Atti del corso (marzo-maggio 1983), 83-87; BATTILOTTI, *Tra Venezia e Vienna*, 68.

"Non ha lasciato – dichiarò il contemporaneo Francesco Belgrado – d'adoperare in ogni tempo tutti i mezzi per istruire i popoli [a lui commessi], non solo nella pietà e nelle sante cristiane virtù, ma nello studio altresì delle scienze e delle belle arti. A questo fine fu da lui aperta la celebre libreria e furono introdotti nel Seminario soggetti nelle più illustri professioni valenti e col suo esempio ognuno eccitando ha fatto rifiorire in questa Patria del Friuli l'antica gloria delle lettere e delle scienze [...] E per promuovere viepiù lo splendore della Friulana Nazione ha deliberato di erigere nel suo insigne palazzo l'Accademia delle scienze", fondata successivamente nel 1731, spronando allo studio "particolarmente le persone ecclesiastiche [...]".(66)

Tra gli accademici figurarono i nomi più illustri della cultura locale del tempo: teologi, storici, giuristi, filosofi, cultori di scienze fisiche e matematiche, docenti del Seminario ma anche delle Università di Padova e Venezia.(67) Restaurato nel 1724-25, il seminario fu in seguito (anni '70 del '700) ristrutturato, per volere dell'arcivescovo G.G. Gradenigo, ad opera del bresciano Carlo Corbellini.(68)

La biblioteca patriarcale aveva assunto un fondamentale significato per la storia culturale della città:

"E pure d'un bene sì necessario mancava sino questi ultimi giorni la Città d'Udine, la quale si sa esser distintantemente felice, e copiosa negli altri. [...] In mezzo a tante prerogative sospirava sol quella d'esser dotata di pubblica libreria: Pareva sventura in certo modo fatale, che frà tante belle qualità, che la fregiano, tardasse tanto ad esserle dato questo importante ornamento".(69)

Il patriarca vi fece collocare, come s' è detto, il proprio patrimonio librario, costituito dal lascito dello zio Giovanni (il

(66) Udine, Biblioteca Arcivescovile (= BAU), *ms* 160, f. 1, riportato in MENIS, *Il progetto iconografico*, 278.

(67) MENIS, *Il progetto iconografico*, 278-279; cfr. pure R. NOGARO, *Francesco Florio nell'ambiente friulano del '700*, Udine, Del Bianco, 1966. Tra gli illustri rappresentanti della cultura figurano il canonico G.D. BERTOLI, autore del volume sulle *Antichità di Aquileia profane e sacre*, apparso a Venezia nel 1739; il domenicano B.M. DE RUBEIS, autore dei *Monumenta Ecclesiae Aquileiensis*, del 1740; gli eruditi G.F. Madrisio, G. Bini, G. G. Liruti, lo storico P. Fistulario e tanti altri.

(68) N. POJANI, *Il seminario di Udine. Vicende de' suoi fabbricati*, Udine, Tipografia del Patronato, 1901.

(69) MADRISIO, *Orazione all'illustriss. e reverendiss. mons. Dionigi Delfino*, 22.

patriarca suo predecessore), la collezione del fratello Marco al tempo della nunziatura presso Luigi XIV a Parigi e volumi di pregio di cui era giunto in possesso grazie alle personali sostanze.([70])

Completata nel 1711, la nuova istituzione era destinata ad ospitare non solo i testi d'argomento religioso o i classici, ma anche capolavori della stamperia di Francia, rispecchianti il gusto artistico predominante a livello internazionale. Il Re di Francia Luigi XIV per l'occasione aveva donato al patriarca, a segno dei rapporti privilegiati tra i Dolfin e quel regno (che poteva esser anche letto come sostegno al Patriarcato in chiave anti-austriaca), alcuni splendidi volumi che illustravano opere e luoghi prestigiosi di Francia, come il Louvre, le Tuileries, la reggia di Versailles e i suoi splendidi giardini, per magnificare con il linguaggio del mito e dell'allegoria i fasti e la politica del Re Sole (fig. 8bis), in una promozione e diffusione della propria immagine in ambito europeo.([71])

Quest'intenzione connessa con l'invito ad instaurare alleanze diplomatiche trovava altresì guardinga Venezia, che le scoraggiò in maniera risoluta per non risultare assorbita nell'orbita di quel potere;([72]) tuttavia, finchè il Re Sole fu in vita (1715), l'ascendente esercitato dalla monarchia francese non mancò di riflettersi presso il patriziato della Serenissima.

([70]) *Ibidem*, 24-25. Così gli si rivolgeva il Madrisio: "Sembrava, che lo stesso cardinal Giovanni Delfino Antesignano de' letterati della sua età, vostro processore, e zio di sempre dolce, e sempre gloriosa memoria [...] conosciuta in voi un'indole straordinaria [...] per riuscita più sicura dell'opera avesse intieramente rimessa alle vostre mani questa malagevole impresa. Spirò egli contento d'avervi contribuito dal canto suo non poca porzione della degna materia con una scelta massa di libri, che vi trasmise morendo [...]. Nel qual particolare di dar mano a' vostri eccelsi disegni fu imitato in anni ancor più vicini da un altro cardinale della vostra gran casa, Marco Delfino vescovo di Brescia, di lui nipote, e vostro ben degno fratello, che rapito da parca immatura su 'l fior della gloria, e degli anni viene tutt'ora universalmente compianto, il quale parimente vi lasciò quanti libri avea ragunati in tempo della sua memorabile nunziatura di Francia, dove ebbe campo di sfiorar le famose librerie di Parigi, e di riceverne anco in dono dalla munificenza di Lodovico XIV, a cui egli fu in ogni tempo oggetto di ammirazione, e d'amore".

([71]) Sulla promozione dell'immagine del sovrano P. BURKE, *La fabbrica del Re Sole*, Milano, Il Saggiatore, 1993 (ed. or. 1992).

([72]) G. COZZI, *La Repubblica di Venezia e il Regno di Francia tra Cinquecento e Seicento: fiducia e sfiducia*, in *Venezia e Parigi*, Milano, Electa, 1989, 113-144.

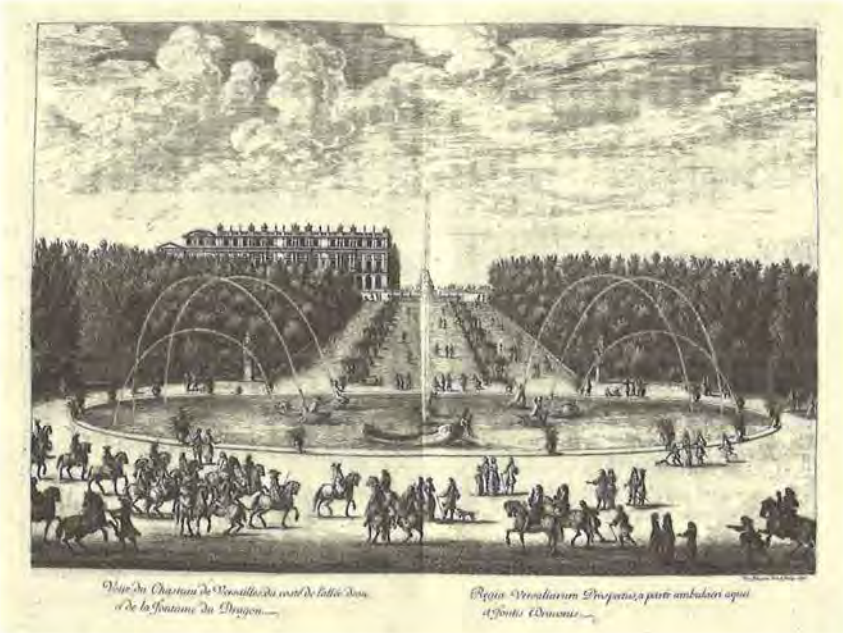


Fig. 8 bis - Fontana del Dragone nel *Petit Parc*, da *Veves de la Maison Royale de Versailles, des fontaines e des statues* ; Udine, Biblioteca Patriarcale.

> "Luigi XIV mandò al nostro patriarca in dono que' gran volumi, dove sono descritte le fabbriche, le macchine, i giardini, le fontane, e le vedute de' luoghi di delizia di quel gran monarca".(73)

Nei sette testi tuttora conservati alla Delfiniana, stampati a Parigi (dall'*Imprimerie Royale*), si ha modo di apprezzare – anche se i temi illustrati non sono sempre omogenei, nel contenuto e nelle dimensioni – una copiosa serie di incisioni, eseguite da un gruppo di artisti dell'*Académie Royale de Peinture*, allievi e collaboratori di Charles Le Brun e Adam Frans van der Meulen, chiamati dal ministro Colbert a "costruire" l'immagine del Re anche in questo settore. La raccolta – descritta puntualmente nella scheda redatta da Elisabetta Martinelli Pedrocco, che mi è stata di grande aiuto per la ricapitolazione dei dati(74)

(73) FLORIO, *Elogio di mons. Dionigi Delfino*, 132.

(74) E. MARTINELLI PEDROCCO, Scheda 111 (volumi francesi), in *Splendori di una dinastia*, 207-209. Nel primo volume sotto la dicitura "*battaglie di Alessandro Magno*" dovevano

– illustra dettagliatamente vedute di città e complessi architettonici di Francia come i grandi cicli artistici in essi dispiegati, databili agli anni '70-80 del XVII secolo.

essere conservate le tavole, derivate da dipinti di Le Brun e incise da G. Audran. Non sono andate perse, come s'è scritto, ma le cinque riproduzioni sono state incorniciate ed esposte alle pareti della Sala Rossa: si tratta di splendidi esemplari, tre di dimensioni maggiori e due più piccoli, che narrano le imprese virtuose del grande condottiero macedone preso a modello di comportamento dal sovrano francese (*La Vertu surmonte tout obstacle, La Vertu est digne de L'empire du Monde, La Vertu plaist quoy que vaincre, Il est d'un Roy de se vaincre soy mesme, Ainsi par la vertu s['']elevent les heros*). Nel volume, al posto delle battaglie, compaiono invece una serie di riproduzioni a stampa dei dipinti di Poussin con scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, conservate nel *Cabinet du Roy*. Veniva inoltre descritto il grande soffitto ideato da Le Brun, *"premier Peintre du Roy"* in collaborazione con A. F. van der Meulen, per lo scalone degli ambasciatori a Versailles, il cosiddetto *Grand escalier*, costruito tra il 1674 e il '79, per celebrare in forma simbolica, ricorrendo alla mitologia, le vittorie di Luigi XIV; esso costituiva il principale accesso al *Grand appartement du roi* nella reggia di Versailles. Poiché è stato distrutto nel 1752, la memoria dello scalone ci è stata fortunatamente tramandata attraverso descrizioni e illustrazioni come le sette splendide tavole allegate al volume. Nelle *Veves [sic] des diverses villes de la France et plusieurs entreprises de Louis XIV* risultano inserite sedici incisioni tratte dai dipinti del ricordato van der Meulen, il pittore fiammingo che la corte di Francia incaricò di dipingere le vedute dei palazzi reali e di accompagnare il sovrano nelle sue campagne allo scopo di riprodurre fedelmente le scene di battaglia, le nuove città conquistate durante la cosiddetta guerra di devoluzione (Douay, Tournai, Lille, Besançon) nonché le città visitate dal re e dalla regina.

Nella *Galerie des peintures qui sont au Cabinet du Roy de France statues et bustes antiques de marbre au Palais de Thuileries* sono contenute incisioni tratte da dipinti da pittori emiliani quali Correggio, Annibale Carracci, Domenichino, Lanfranco, oltre che dal francese Valentin rappresentanti i quattro Evangelisti. Un'ottantina di tavole illustra invece statue antiche raffiguranti divinità, imperatori, filosofi e altri personaggi storici che costituivano la collezione antiquaria del palazzo del Louvre (ora facente parte del patrimonio del museo omonimo). Nella raccolta dedicata alle *Veves [sic] de perspectives du Palais de le Louvre, des Thuileries, des chateaus de S. Germain, de Fontainebleau et des environs* furono inserite numerose riproduzioni dei maggiori castelli (Louvre, Palais Royal, Saint Germain, Fontainebleau, Monceau, Blois, Chambord, Marimont) e delle fortezze (Stenay, Sedan, Mommedy, Tometz, Verdun, Metz, Marsal, Compiègne) di Francia, ideate dal marchese di Vauban, corredati da piante. Esse furono disegnate e incise da Israel Silvestre e Sebastien Le Clerc, *graveurs de batiments du roi*, che ebbero l'incarico di realizzare le vedute di tutti gli edifici del re e delle città di Francia per l' *Imprimerie Royale*. Le *Veves [sic] de la maison royale de Versailles des fontaines et des statues* illustrano in un'ottantina di incisioni, dovute principalmente a Silvestre e ai Le Pautre, il complesso versagliese con tutti i *Mirabilia* del giardino (fontane, statue, vasi, le piante dell'Orangerie...). Nello stesso volume è allegata la *Description de la grote de Versailles* (1679), corredata da 14 incisioni di J. Le Pautre, illustranti esterno, interno e gruppi plastici (il Carro del Sole) e con il testo del Felibien, *historiographe des batiments du roi* e autore della maggior parte delle descrizioni della reggia e degli eventi che vi si svolsero. La grotta di Tetide, iniziata nel 1664 e distrutta pochi anni dopo la pubblicazione del volume ricordato, nel 1684, era opera dei maggiori artisti del tempo (Perrault, Le Brun, Le Vau, Jolly, Delaunay) racchiudeva uno splendido gruppo scultoreo (*Apollo scolpito dalle Nereidi*) di Marzy e Guerin sopravvissuto ai vari spostamenti. Gli *Ornemens des peintures et des sculptures qui sont à la Galerie d'Apollon au chasteau du Louvre et dans le Grand Appartement du Roy*

Il patriarca, grato per il regale omaggio,([75]) fece conoscere – dato il carattere pubblico della Biblioteca – le imprese regali, così ben veicolate, nella cerchia a lui prossima, favorendo la diffusione dei modelli francesi anche nel lembo orientale del Veneto Dominio, con un influsso ben individuabile nei settori dell'architettura e degli apparati decorativi. Gli stessi artefici francesi viaggiavano per l'Europa, in quei decenni, per soddisfare le richieste di innumerevoli committenti, riproponendo così le solenni visioni territoriali transalpine nei più disparati contesti geografici, Repubblica Veneta compresa. Il prototipo della dimora nobiliare con giardino alla francese ebbe notevole incidenza pure nei territori della Serenissima in repliche adatte all'estensione dei fondi patrizi interessati da simile trasformazione.([76])

au Thuileries comprendono più di venti tavole illustranti soffitti, porte, sovra e sottoporte, rivestimenti della Galleria d'Apollo al Louvre e alcune incisioni di arazzi prodotti dalla manifattura dei Gobelins, una riproducente l'assedio di Douai (1667), grande impresa dell' *Histoire du Roi*, le altre tratte dalla Serie delle Stagioni e degli Elementi, la serie di arazzi disegnata da Le Brun per i Gobelins nel 1664, in collaborazione con van der Meulen. In ognuna delle tavole, incise da Le Clerc, le divinità simboleggianti la stagione o l'elemento alludono alle virtù o alle attività del re, esplicitate in un'iscrizione latina sul bordo al centro della composizione mentre agli angoli gli emblemi allegorici con motti latini alludono alle virtù di Luigi XIV (novello Alessandro Magno, in un ideale collegamento con le incisioni contenute nel primo volume). Completa la raccolta la trattazione illustrata delle due grandi feste organizzate per volere del Re a Versailles a celebrazione delle sue vittorie, i cui testi sono stati radunati in un unico volume rilegato. Il primo evento, dal titolo *Les plaisirs de l'isle enchantéé*, comprendeva una serie di tornei, rappresentazioni teatrali e giochi d'acqua protrattisi per ben sette giorni, ispirati all'isola di Alcina dell'*Orlando Furioso*, rappresentati in sette incisioni di Israel Silvestre. Il secondo evento contiene la *Relation de la feste de Versailles*, celebrante la pace con la Spagna avvenuta nel 1668, e gli intrattenimenti offerti dal re il 18 luglio di quell'anno. Le illustrazioni di Jean Le Pautre sono accompagnate dal testo di A. Félibien, stampato nel 1669. *Le feste di Versailles* di André Felibien sono state tradotte e pubblicate a cura di Alberto Ausoni (Roma, Salerno editrice, 1997). Si trattava di avvenimenti svoltisi almeno cinquant'anni prima rispetto alla data del dono al Dolfin, ma ritenuti sempre attuali e fondamentale modello per ogni pompa. Oltre a questi sette volumi doveva far parte del dono anche una raccolta di incisioni sul labirinto di Versailles, ora dispersa, sorte toccata anche a due testi sulla storia di Francia sotto il dominio del Re Sole (*Mémoires sur les principaux evenemens du regne de Louis le Grand*, Paris 1702, e *Mémoires pour servoir à l'histoire de Louis le grand* (Paris 1697-1700), testo storico in sette volumi).

([75]) *Les plaisirs de l'isle enchantéé*, stampato nel 1664, riporta sul frontespizio la dedica e il poemetto in esametri latini, entrambi manoscritti, del ricordato canonico friulano Pietro Silio, già a Brescia presso Marco Dolfin, e poi trasferitosi alla corte patriarcale di Udine presso il di lui fratello Dionisio. Ciò consente di collegare non solo questo testo ma anche l'intera serie dei volumi al munifico gesto del sovrano nei riguardi dei Dolfin.

([76]) B. AIKEMA, *A french garden and the Venetian tradition*, «Arte Veneta», 34 (1980), 127-137.

Il più volte ricordato conte Nicolò Madrisio (1656-1729), deputato della città di Udine, accademico degli Sventati e fondatore nel 1704 della colonia arcadica friulana, aveva allargato con le sue relazioni di viaggio lo sguardo dei friulani colti a panorami inconsueti. Al seguito del ricordato Marco Dolfin in Francia, era rimasto affascinato dalla Parigi del Re Sole ed aveva registrato la sontuosità dei suoi monumenti artistici ed ingegneristici in un itinerario diretto nei luoghi già magnificati nelle raccolte iconografiche stampate dall'*Imprimerie Royale.*(77) E queste, rivolte ad uno scelto pubblico, accendevano il desiderio di conoscere i monumenti descritti, accompagnando l'osservatore passo passo, specie nei piaceri della reggia versagliese.

I preziosi volumi donati al patriarca segnalano l'influenza del gusto francese presso la cerchia intellettuale nobiliare dei Dolfin e di altre famiglie friulane ad essa vicine, come poco più tardi fu effettuato dai Manin a Passariano.(78)

Si sentiva la necessità di rinnovare l'aspetto delle strutture più rappresentative dal punto di vista simbolico, quasi a riscattare l'austera e pesante articolazione in voga nel corso del XVII secolo. Il processo di rinnovamento, favorito da una più favorevole congiuntura economica, stava interessando le città come il contado, preparando la capillare fioritura artistica del XVIII secolo.

In effetti, però, più che scegliere l'impossibile via dell'emulazione delle glorie del Re Sole a Udine, o della sua impareggiabile organizzazione propagandistica, Dionisio probabilmente rafforzò il suo convincimento sul ruolo primario delle imprese artistiche nel donar lustro alle istituzioni. Pensò quindi, in modo radicalmente nuovo rispetto ai suoi predecessori, di procedere lungo questa via e di ispirarsi all'aulico classicismo che permeava le espressioni artistiche della corona francese.

Conscio – anche a motivo di questi contatti internazionali che onoravano il suo casato e il Patriarcato medesimo – dell'importanza di un'adeguata promozione culturale, orientò l'ispira-

(77) *Viaggi per l'Italia, Francia, e Germania di Niccolò Madrisio patrizio udinese ...*, Venezia, Hertz, 1718; P. CAVAN, *Niccolò Madrisio viaggiatore. Un gentiluomo udinese in Francia ai tempi del Re Sole*, Udine, Del Bianco, 1989.

(78) VENUTO, *La Villa di Passariano*, 167-172.

zione dei suoi artefici verso la più misurata tradizione veneta.([79])

Nel particolare contesto udinese alla nuova solennità, conferita in ambito architettonico alla sede patriarcale, dovevano essere consoni i temi prescelti per l'ornamentazione interna, di fatto imperniati sul dettato delle Sacre Scritture. Ciò valse sia per la decorazione pittorica, come è stato esaurientemente indicato, sia per il successivo apparato statuario, a cui si farà più avanti riferimento.

> "E avete dato al vostro palazzo una straordinaria unità. Qui sì che tutto compone, qui sì che tutto erudisce, qui sì ch'ogni cosa compunge [...] Padrone e magione, ugualmente eloquenti [...] esempi santissimi, unioni d'auttori e d'azioni mirabili che mi fanno addattar alla vostra sacra persona e alla vostra medesima abitazione ciò che disse già san Gerolamo di un prelato della sua età: 'Domus tua [...] quasi in speculum costituta'".([80])

L'orditura storico-teologica del ciclo affidato al Tiepolo nella seconda metà degli anni '20 del XVIII secolo è unitaria, come ha sottolineato puntualmente Menis, manifestamente derivata nell'impostazione metodologica dalla tradizione ermeneutica biblica ecclesiastica, che proprio all'inizio del Settecento registrava un fecondo risveglio.([81])

Il programma iconografico dettato al pittore veneziano e agli altri artisti collaboratori dev'essere stato elaborato da Dionisio con i suggerimenti dei suoi teologi consiglieri (primo fra tutti il Vicario generale Francesco Florio, che però non ne fa cenno nel suo *Elogio*), partecipi di quel clima culturale così fervido cui s'è accennato che rende ragione di un'ideazione tanto dettagliata e articolata.([82])

Secondo il Menis le storie vetero-testamentarie dispiegate nei tre ambienti del piano nobile, quale rivelazione dei messaggi di Dio all'uomo, illustrano le vicende d'Israele, il popolo eletto, e la storia della salvezza dell'intera umanità peccatrice reden-

([79]) MADRISIO, *Orazione all'illustriss. e reverendiss. mons. Dionigi Delfino*, 28.

([80]) *Ibidem*, 29.

([81]) Cfr. nota 62; MENIS, *Il progetto iconografico*, 277-282.

([82]) MENIS, *Il Patriarca e il Tiepolo*, 61-74; ID., *Il progetto iconografico*, 277-281. Per la sala rossa cfr. pure S. JOHNSON JORDAN, *The Iconography of the Sala Rossa frescoes by Tiepolo*, «Arte Veneta», 29 (1985), 170-173.

ta da Dio in Cristo. Le tre diverse sedi scandiscono anche le corrispondenti fasi di sviluppo del racconto.

La prima fase s'incentra sulla storia del peccato che sta all'origine dell'umanità con Adamo e i primi discendenti (soffitto dello scalone), la seconda (galleria) (fig. 9) affronta l'origine del popolo eletto d'Israele, con Abramo e la sua stirpe, nel processo storico che, sotto la guida di Dio, porta alla formazione del popolo eletto (i patriarchi d'Israele in questa lettura divengono gli antenati di quelli di Aquileia, in una ininterrotta discendenza ribadita dalla presenza del ritratto del patriarca Dionisio proprio di fronte alla figura di Giacobbe).

Nella terza fase (sala rossa) (fig. 10) domina la figura del re Salomone, garante di un'epoca felice di pace e di giustizia, segno profetico del regno di Dio inaugurato da Cristo e perpetuato nella Chiesa.

Né mancano i riferimenti ad altri potenti sommi e giusti della storia, come ribadiscono le cinque incisioni appese alle pareti della stessa sala raffiguranti le imprese di Alessandro Magno, dedicate a Luigi XIV che si rispecchiava nelle gesta e nella magnanimità dell'illustre condottiero, e donate al patriarca, che ne ravvisò i significativi nessi.

Sono poi collegati al tema portante quelli inerenti la glorificazione della committenza Dolfin e la legittimità patriarcale connessa alla questione dell'eredità del Patriarcato di Aquileia in Udine, che aveva generato la controversia tra Venezia e l'Austria sugli antichi diritti della veneranda istituzione, la cui giurisdizione ecclesiastica si estendeva su territori soggetti sia alla Repubblica Veneta sia all'Impero austriaco, originando scontri tra i governi dei due stati e proposte di modifiche, divisione o addirittura di soppressione del Patriarcato stesso, cui i rappresentanti stessi – e Venezia – si opposero tenacemente: Udine, solennemente definita "Nova Aquileia" in quanto loro sede, aveva diritto alla sopravvivenza, a maggior gloria di Venezia.([83])

([83]) M. MURARO, *Ricerche su Tiepolo giovane*, «Atti dell'Accademia di scienze lettere ed arti di Udine», 9 (1970), 1-57; W.L. BARCHAM, *Patriarchi and Politics: Tiepolo's "Galleria Patriarcale" in Udine revisited*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. ROSAND, Venezia, Arsenale editrice, 1984, 427-438;

Fig. 9 - Galleria degli Ospiti al piano nobile con gli affreschi del Tiepolo illustranti episodi della *storia dei patriarchi d'Israele.*

Fig. 10 - Sala Rossa al piano nobile con gli affreschi del Tiepolo raffiguranti il *Giudizio di Re Salomone* e i *Profeti.*

Sulla scorta del Muraro, Barcham ha evidenziato in tal senso il raccordo logico e progressivo esistente nell'iconografia dei tre ambienti principali: il diritto veniva legittimato, come quello di Giacobbe, dal diretto intervento di Dio nella storia. Cionostante alcuni decenni più tardi (1751) il Patriarcato fu soppresso.([84])

Al termine degli impegnativi lavori di ristrutturazione dell'edificio, Dionisio poteva ritenersi soddisfatto poichè, come suggerisce Madrisio, aveva stimolato una feconda emulazione richiamando una serie di fabbriche topograficamente correlate:

> "Voi già potete mirar dalle finestre del vostro stesso palagio due chiese da capo a piedi novelle, l'una drizzata dalla munificenza d'uno de' nostri più degni patrizi, l'altra, che attualmente s'innalza dalla Congregazione dell'Oratorio d'architettura sì dilicata, che potrebbe sperar ammirazione in ogni luogo, ove sia più religiosa, e pomposa l'Italia. Vedete rabbellirne altre in maniera, che più non si riconoscon per quelle, che furono, ristorarsene quì, dilatarsene altrove, quelle migliorate di culto, queste accresciute di rendite.
> Vedete una delle più straordinarie, e più vaste fortune della vostra invitta regnante impiegarsi con splendidezza molto più che privata nell'adornar la nostra basilica, fregiar con lo sforzo dell'arti più ricercate, e più scelte il Coro destinato alle patriarcali funzioni, e con archi, e coperchi, che sono omai tutti d'oro, ombreggiar la vostra augustissima sede. Non è ella questa una mercede, che l'eterno rimuneratore vuol, che sia resa al vostro gran merito, facendo inondar con tanti tesori ciò, che voi illustrate con tante virtù? [...]".([85])

Pur sorvolando sui nomi degli artefici coinvolti nelle grandi imprese costruttive, il passo indica alcune importanti strutture del comprensorio, ma è incerto se si tratti di tre edifici (due edifici innalzati integralmente più la riforma del duomo) o solo di due (la nuova Congregazione dell'Oratorio e il duomo rinnovato).

Non risultano evidenti lavori di una nuova struttura chiesastica patrocinata in quegli anni da un nobile committente in prossimità del Patriarcato, a parte l'apertura, al piano terra della

([84]) F. EDELMAYER *La soppressione del patriarcato di Aquileia*, in *Patriarchi*, 399-401.
([85]) MADRISIO, *Orazione all'illustriss. e reverendiss. mons. Dionigi Delfino*, 55-56.

Casa delle Dimesse, fondata dalle sorelle della Rovere nella seconda metà del '600, del piccolo oratorio realizzato per evitare alle suore il disagio di uscire dal loro recinto per raggiungere la chiesa di S. Antonio.([86]) Esso fu arricchito all'inizio del Settecento da un apparato statuario di rilievo, tuttavia la riforma ed ampliamento del complesso, riferibile al cantiere degli Andreoli, è posteriore (risale al 1728-31).([87])

Nel 1710 s'era aperto un cantiere ben più importante, quello dedicato alla ristrutturazione della navata della chiesa di S. Giacomo in Mercato Nuovo, sempre riferibile ai capimastri Andreoli,([88]) ma questi lavori non potevano essere visibili dai balconi del palazzo patriarcale.

Risultano altresì ben documentate due vicende costruttive, di seguito riassunte.

La prima riguarda la ristrutturazione in nuove forme tardobarocche del duomo, su commissione dei nobili Manin ed in special modo del conte Antonio (cui in seguito il Madrisio dedicò l'elogio funebre); il consiglio cittadino decise, visti gli esiti del rinnovamento, di dar corso alla riforma dell'intera cattedrale, impresa che lo stesso patriarca Dionisio aveva esortato a compiere, sollecitando una pubblica contribuzione.([89]) Il rifacimento del presbiterio aveva visto ancora una volta coinvolto il Rossi e la sua *équipe* in una delle realizzazioni più importanti della Udine barocca. Il duomo era prossimo, anche se non com-

([86]) Sul collegio delle Dimesse: G. DE PIERO, *I borghi e le piazze dell'antica città murata di Udine nella storia e nella cronaca*, Udine, Graphik Studio, 1983, 335.

([87]) E. FABBRO, M. MARCUZZI, M.C. OLIVIERI, S. PECORELLI, M. RECCARDINI, *Intervento di restauro del paramento lapideo della cappella delle Anime Purganti e confronti con l'attigua chiesa di S. Giacomo a Udine*, Tesi di diploma, Elaborato finale per il conseguimento del diploma di restauratore, relatori proff. G. Longega - A. Quendolo, Settore di specializzazione: Superfici architettoniche (Materiali lapidei e pitture murali), Villa Manin di Passariano 1999; Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Centro di catalogazione e restauro dei beni culturali, Villa Manin di Passariano (Udine), V Ciclo di studi teorico-pratici per restauratori 1996-99, 57-58.

([88]) *Ibidem*, 52.

([89]) M. FRANK, *La riforma del coro del duomo di Udine*, in *Virtù e Fortuna*, 74-81; V. CONTICELLI, *Il cardinale e la città. Strategie culturali e politiche nella committenza di Daniele Dolfin a Udine*, Tavagnacco (Udine), Arti grafiche friulane, 1996 (Il patrimonio della famiglia Manin 2).

pletamente visibile dal palazzo patriarcale, raggiungibile comunque mediante una strada, detta via Lovaria, realizzata nel XVI secolo per volere dell'allora patriarca Giovanni Grimani.(90)

Udine così impreziosita appariva dunque figlia ed erede di Aquileia, come ribadiva ancora il Madrisio che, pur lodando il mecenatismo privato, spostava l'attenzione – in modo esplicito e fors'anche polemico – sui patriarchi quali succedanei dei grandi fondatori del principato ecclesiastico e sulla necessità di evidenziarne il ruolo nella metropolitana udinese:

> "sopra tutto abbiamo la decorosa Iscrizione fatta porre da Francesco Barbaro patriarca di gloriosa memoria nel coro della nostra basilica in testimonianza del concilio ivi da lui tenuto coll'intervento di tutti gl'insigni, e numerosi suoi suffraganei. Vero è, che quella iscrizione resta ora provisionalmente levata per dar tutto il campo alle sontuose strutture, ond'hanno al più alto segno impreziosito quel coro gli eccellentissimi signori conti Lodovico, e fratelli Manini patrizi veneti per erigervi una meravigliosa capella, la quale con la copia, e rarità delle scolture, delle pitture, degl'intagli, degli ori, e d'ogn'altra sorta di pompa va in questo genere d'edificj ad esser uno de' primi sforzi, ov'abbia potuto mai giunger, ch'io sappia, la magnificenza, e la ricchezza privata. Ma sarà ben giusto, che si trovi sito opportuno per restituire anco in mezzo a splendidezze si grandi una memoria, che per tanti capi ci onora, e che tanto giustifica la nostra successione ai titoli della grande Aquileja".(91)

La seconda vicenda costruttiva riguarda la chiesa della Congregazione dei Filippini, ora non più esistente (S. Maria Maddalena): l'edificio fu innalzato tra il 1709 e il '13 dal capomastro Luca Andreoli su disegno di Domenico Rossi, incarico favorito, come s'è detto, dall'interessamento del conte Girolamo Savorgnan.(92) La chiesa sorgeva al di là della roggia e dell'orto del convento dei padri Filippini, lungo l'attuale via Veneto; l'interno, riccamente adorno, ospitò la sepoltura del patriarca

(90) Sull'apertura di Via Lovaria cfr. *Le chiese di Udine* di G.T. FACCIOLI, 2 voll., *ms* BCU, *Principale*, 682, f. 83v. e 84r.

(91) MADRISIO, *Apologia per l'antico stato e condizione della famosa Aquileia*, 129-130. Vedasi pure M. FRANK, *Manin contra Dolfin: una 'sfida' tra mecenati nella piccola Patria del Friuli*, in *Arte, storia, cultura e musica in Friuli nell'età del Tiepolo*. Atti del convegno internazionale di studi (Udine, 19-20 dicembre 1996), a cura di C. FURLAN e M. GRATTONI D'ARCANO, Udine, Forum, 1998, 31-38.

(92) Cfr. n. 30.

Fig. 11 - Prospetto della chiesa di S. Antonio abate con la balaustra, a recinzione del sagrato, ornata con le statue degli Evangelisti.

Daniele. Venne soppressa nel 1867 e le spoglie del patriarca traslate in S. Antonio.(93)

L'ultima grande impresa patrocinata dal cardinale Dionisio fu l'avvio della ristrutturazione in forme moderne (dopo l'accantonato progetto di Francesco Contin) dell'antica chiesa di S. Antonio abate, a fianco della residenza patriarcale (fig. 11).

Con questo intervento si ha una svolta nella prassi mecenatistica di Dionisio Dolfin a motivo del ruolo affidato alla facciata rappresentativa, in grado di costituire un polo d'interesse alternativo alla ristrutturazione in forme altisonanti dell'interno del duomo (patrocinato da una famiglia doviziosa ma di nobiltà relativamente recente). Se in precedenza il compito di veicolare lo splendore nonché il valore storico-concettuale della veneran-

(93) Sulla chiesa dei Filippini cfr. GOI, *Il contesto architettonico*, 186, 189 (con estesi riferimenti bibliografici); BATTILOTTI, *Tra Venezia e Vienna*, 69). L'edificio fu demolito nel 1925: lì sorse l'attuale palazzo delle Poste.

da istituzione era stato affidato agli interni, in questa fase pure l'attenta regia degli esterni poteva suggerire il ruolo rivendicato dalla potestà patriarcale.

> "La facciata poi della Chiesa di S. Antonio, della quale ho favellato descrivendo le gesta del beato Beltrando, sorse dopo la morte di Dionigi secondo il disegno dell'architetto Giorgio Massari, e col denaro già disposto a dare a tutta la veduta del palazzo questo nobile compimento".(94)

Questa testimonianza del Florio si colloca nell'avanzato Settecento, per cui si deve risalire al periodo coevo all'intervento: la chiesa risultava inagibile, per lavori in corso, già nel gennaio del '32.(95) E in una lettera del 1732 inviata dal canonico Andreussi al gastaldo di Rosazzo si ribadiva: *"Giorgio Massari architetto della facciata della Chiesa di S. Antonio"*.(96)

La fronte medesima fu innalzata subito dopo l'insediamento del nuovo Patriarca Daniele e conclusa alcuni anni più tardi con una variante rispetto al disegno originale.

Quanto al Massari, egli godeva grande stima in città, ove nel 1730 s'era avviata la costruzione di S. Maria delle Grazie (conclusa entro il 1746);(97) fu poi coinvolto in vari altri progetti (tra cui S. Spirito),(98) non tutti giunti in porto.(99) Si ricorse

(94) FLORIO, *Elogio di mons. Dionigi Delfino*, 135.

(95) R. PICCO, *Per una storia del cantiere nel Settecento: l'attività di Giorgio Massari a Udine*, tesi di laurea, Università di Udine, Facoltà di lettere e filosofia, Corso di laurea in Conservazione dei beni culturali, relatrice prof. G. Mazzi, A.A. 1993-94; BATTILOTTI, *Tra Venezia e Vienna*, 70, 83 (nota 25).

(96) Cfr. *ms* BAU, 845, citato da S. DELLA VALLE, B. GIURESSI, S. VAN DEN HEUVEL, *La balaustra che racchiude il sagrato della chiesa di S. Antonio abate a Udine*, Elaborato finale per il conseguimento del Diploma di restauratore, relatore prof. G. Longega, Laboratorio: materiale lapideo, Villa Manin di Passariano 1989; Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, Centro di catalogazione e restauro dei beni culturali, Villa Manin di Passariano (Udine), III Ciclo quadriennale di studi per restauratori 1986-89 con specializzazione in restauro della scultura lignea, dei materiali lapidei e dei materiali archeologici, 12. Andreussi è il maestro di camera del patriarca Dionisio e governatore dell'abbazia di Rosazzo.

(97) Su Massari in S. Maria delle Grazie: A. MASSARI, *Giorgio Massari architetto veneziano del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1971, 55-57; BATTILOTTI, *Tra Venezia e Vienna*, 70.

(98) Su S. Spirito *ibidem*, 71.

(99) "1734: Principio della chiesa delle monache di S. Valentino. Massari architeto. Donazione della Colombo di Palma di duccati 5000 per detta fabbrica. Assistente alla fabbrica stessa il p. Agostino de' Camilis del ordine de Servi de Maria. Impianto fuori del confino. Op[p]osizione delli borghesi col mezzo della città. Litte a Venezia. Dopo molto tempo s'interpone Ferigo Cornaro dichiarando che le monache demoliscano il fatto, e che ciò seguito

comunque ad uno dei più affermati artefici lagunari: a costui fu delegato il compito di introdurre – dopo la morte nel 1727 del Rossi, il quale aveva così fortemente segnato l'immagine monumental-rococò della Udine primo-settecentesca – una nobilitante nota classicista seppur scevra da austero rigore nell'architettura cittadina. E riscosse subito notevole successo, risultando largamente imitata nel territorio friulano.

Per la facciata di S. Antonio il Massari s'ispirò a forme neopalladiane, in una elegante rivisitazione della chiesa veneziana dei Gesuati alle Zattere (1726-43). Le quattro semicolonne composite su alti piedestalli sorreggono il frontone: quest'intelaiatura di base si arricchisce con l'inserzione di nicchie in cui era previsto il collocamento di statue ed altri elementi ornamentali.([100])

Grazie a questo intervento la rinnovata architettura chiesastica venne ad assumere un importante ruolo urbanistico, poiché oltre a polarizzare l'attenzione per il suo elegante prospetto, realizzato nella bianca pietra d'Istria, divenne il punto focale dell'intero complesso, perno visivo tra due strutture allungate e piuttosto spoglie di elementi ornamentali (il Patriarcato a destra e, meno ancora, il Seminario a sinistra), di fatto separate da una strada (Borgo Treppo).([101])

Tessendo le lodi degli edifici del Patriarcato, il nobile Beretta dimostrava di aver colto il carattere dell'operazione:

> "La qual nobile fabbrica, che si stende lungo una gran piazza bagnata da uno de' due canali mentovati, è stata molto ampliata ed ornata dal presente degnissimo patriarca ed arcivescovo Daniel Cardinale Delfino. Esso inoltre con indicibile carità verso de' cittadini, e con instancabile generosità a prò della città, la va vieppiù abbellendo, ed ornando [...], combinando con la sua ecclesiastica magnificenza una pastorale santità".

la città con dono gratuito dii alle monache ducati 300. Morte del O. de Camilis, che mal contento della sentenza Cornaro vollero opporre" (ASU, *Caimo* 67, f. 8); vedasi pure H. SERAŽIN, *Giorgio Massari e la chiesa udinese della B. V. dei Sette dolori*, in *Artisti in viaggio 1600-1750. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di M.P. FRATTOLIN, Venezia, Cafoscarina, 2005, 391-411.

([100]) Per il riferimento ai Gesuati A. NIERO, *Tre artisti per un tempio. S. Maria del Rosario, Gesuati, Venezia*, Padova, 1979, BATTILOTTI, *Tra Venezia e Vienna*, 70.

Tali osservazioni farebbero ritenere in corso nel 1753 (quando il testo fu dato alle stampe) ulteriori lavori di ristrutturazione.([102])

A siglare l'organizzazione spaziale contribuì, infine, l'ideazione della balaustra antistante la chiesa di S. Antonio: essa valorizzava l'area conchiusa del sagrato (antico cimitero della chiesa) conferendogli dignità e compiutezza, in accordo con la struttura architettonica di riferimento, cui aggiungeva una nota profana (le recinzioni delle ville o dei palazzi) declinata in forme consone ad un ambito sacrale, per la scelta di statue di soggetto religioso.

L'intervento generale, concluso dopo la morte di Dionisio, aveva conferito organicità a strutture nate in momenti diversi e, al termine delle operazioni descritte, contribuì ad enfatizzare l'importanza della Sede Patriarcale proprio in un momento in cui tale istituzione conosceva la sua fase più problematica.

L'area patriarcale era separata dal quartiere del duomo dal corso della roggia e dalla ricordata ampia piazza davanti al palazzo stesso. Quasi di fronte al suo ingresso, superato un ponticello, si raggiungeva il maggiore edificio religioso cittadino, lambendo l'orto conventuale dei Filippini (celebrato pure questo dal Madrisio in un suo sonetto), che garantiva un ampio comprensorio verde proprio di fronte alla dimora dell'autorità religiosa: "D'ammirabil giardin casta bellezza!/ Pietoso lusso! Or quando mai più santa/ D'alcun eremo fu la nuda asprezza?".([103]) Un altro ponticello sulla roggia, presso il Seminario, conduceva, superata porta Manin, a Piazza Contarena.

Si era materializzata quasi un'*insula* nitida e protetta, per essere stata da poco rinnovata nei suoi elementi edilizi, che la cartografia d'epoca ha efficacemente restituito).([104])

([101]) BATTILOTTI, *Tra Venezia e Vienna, ibidem;* GANZER, *Introduzione*, in *Splendori*, 11.

([102]) F. BERETTA, *La Patria del Friuli descritta e illustrata,* Venezia, Albrizzi, 1753, 25.

([103]) *Per lo deliziosissimo Giardino de' mm.rr.pp. dell'Oratorio di Udine*, in *Poesie toscane di Niccolò Madrisio patrizio udinese* ..., Padova, Stamperia del Seminario, 1713, 503.

([104]) Sulla cartografia d'epoca: *Udine. Piante e Vedute.* Catalogo della mostra a cura di A. RIZZI, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1983; G. BERGAMINI-C. DONAZZOLO CRISTANTE, *Udine illustrata. La città e il territorio in piante e vedute dal XV al XX secolo*, Padova, Editoriale Programma, 1992.

Per la decorazione degli interni dei palazzi adiacenti furono coinvolti importanti artefici: fu commissionata al Tiepolo una grande tela (riconosciuta nell'*Innalzamento della statua di un imperatore*, già dispersa e giunta agli Uffizi nel 1900) destinata al ristrutturato seminario; questa doveva essere contornata da quattro ovali (perduti) per il soffitto della biblioteca del medesimo istituto.([105])

Dionisio, spirato nel 1734 a S. Vito al Tagliamento ove aveva fondato un monastero per le monache salesiane, fu sepolto a Udine, proprio in quella chiesa di S. Antonio la cui facciata aveva avviato e che non potè vedere compiuta. Nella sede da lui predestinata ad accogliere la sua salma diede riposo anche ai suoi genitori, che in vita aveva voluto accanto a sé nella sede patriarcale, e che alla loro morte erano stati temporaneamente sistemati in un deposito alle Dimesse.([106])

Fu il nipote, il cardinal Daniele (patriarca dal 1734 e poi, dopo la soppressione del Patriarcato nel 1751, arcivescovo di Udine fino al 1762), a proseguire il lascito dell'illustre zio. All'indomani della scomparsa di Dionisio, così il poco più che ventenne conte Daniele Florio, nel suo componimento *Udine afflitta, e consolata – All'illustriss. e reverendiss. monsign. Daniele Delfino patriarca d'Aquileja, etc.* (Udine, 1734), elogiava il nipote successore nello scenario monumentale del Patriarcato da poco innalzato:([107])

Già i portici superbi, e l'ampie sale
Fervono piene de la sacra reggia,
E 'l popolo frequente per le scale
Va, vien, ritorna, ed indistinto ondeggia
Con maestade a sua grandezza uguale
Assiso Ei sta su porporina seggia.

([105]) A. Rizzi, *I Tiepolo a Udine*, 67 (con bibliografia precedente).

([106]) Cfr. note 86 e 87. L'epigrafe in S. Antonio recita: "DIONYSIVS DELPHINVS/ PATRIAR. AQUIL./ MEMOR NOVISSIMAE HORAE/ SIBI ADHVC VIVENTI/ ET PARENTIBVS SVIS - ANDREAE ET ELISABETHAE/JAM VITA FVNCTIS/ HOC SEPVLCRVM/ EXTRVENDVM CVRAVIT/ ANNO SALVTI 1717/ PATRIARCHATVS SVI XIX".

([107]) D. Florio, *Udine afflitta, e consolata - All'illustriss. e reverendiss. monsign. Daniele Delfino patriarca d'Aquileja, etc.*, Udine, Fongarino, 1734, ottave 74-75.

Molti vengono a lui, e molti intorno
Girano intanto il bel palagio adorno.

Lungo è il sacro edifizio, e 'l pregio a l'arte
Cedono i fini marmi, e il lucid'oro.
Sacra a le Muse quì s'apre una parte
Con ripostigli di gentil lavoro,
Ove di greche, e di latine carte
Si serba a' vaghi ingegni ampio tesoro.
Son pinti altrove i patriarchi illustri,
Che quì fioriro ne' passati lustri.

Il patriarca Daniele, insediatosi nel maestoso complesso, affidò alla facciata di S. Antonio, aperta verso la pubblica via, il punto più alto del proprio programma mecenatistico nella fase iniziale. Nel timpano l'enorme stemma della famiglia retto da due putti alati sigla nel segno dei Dolfin il complesso del "Foro patriarcale".

Significativo è il rapporto che si venne ad instaurare tra architettura e decorazione scultorea, una volta che, non potendo ricorrere al Rossi (e al suo collaboratore abituale nell'ambito della plastica marmorea, il Torretti, peraltro non utilizzato da Dionisio), si affermava un'*équipe* che testimoniava l'evoluzione del gusto, orientato verso un più tranquillo classicismo, pur con alcune "impennate" vivacemente rococò.

Secondo la testimonianza del Temanza ad Antonio Gai venivano attribuite:

> "sopra la facciata il domo (Udine) [sic] n°5 statue gigantesche, l'arma Delfin con putini et altro servì d'ornamento la medesima. Tutta di pietra istriana".([108])

Spetta a Carlo Someda de Marco il collegamento fra le sculture citate e quelle poste sulla facciata della chiesa di S. Antonio, dato che non potevano in alcun modo riferirsi alla metropolitana udinese.([109])

([108]) T. TEMANZA, *Memorie dei Professori e maestri delle arti del disegno, ms* 788. Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia, riportato in C. SOMEDA DE MARCO, *Le pregevoli sculture della facciata della Chiesa di S. Antonio abate in Udine,* «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Udine», 7/3, (1960-63), 387.

([109]) SOMEDA DE MARCO, *Le pregevoli sculture,* 385-394.

Si trattava dunque delle statue della Carità e della Giustizia (virtù somme per Dionisio che verosimilmente scelse le loro effigi per le nicchie laterali) e, al sommo del fastigio, il s. Antonio abate, titolare della chiesa, fiancheggiato dai santi protettori del Patriarcato, Ermacora e Fortunato, nonché lo stemma Dolfin.

Il Gai (1686-1769), scultore d'ascendenza neo-cinquecentista, aveva già lavorato per Vettore e Marcantonio Dolfin. Realizzò più tardi anche sei statue (perdute) di pietra da Costozza sui pilastri del palazzo Dolfin a Carpenedo, in terraferma; continuò la collaborazione con il Massari nel progetto di completamento della veneziana loggetta del Sansovino, con i due rilievi laterali con putti che dovevano accompagnarsi a quelli dello stesso Sansovino.([110])

Le opere di questo artefice si inseriscono compiutamente, per proporzioni, rispondenze e movenze classiche, negli spazi ideati dall'architetto e quindi possono essere considerate come facenti parte del primitivo progetto patrocinato da Dionisio.

Alla morte dello zio, il successore Daniele volle incastonare, a segno della sua devozione verso l'avo, ciò che in un primo momento riteniamo, sulla scorta del Someda de Marco, non fosse previsto, cioè il busto marmoreo a tutto tondo del patriarca Dionisio (fig. 12), accuratamente ritratto e sistemato entro un ovale. Ciò "dimostra la intrusione di quel ricordo posto quasi forzatamente nel grande ovale che, date le forme della sua ghiera e della strombatura, sembra ideato come finestra per l'illuminazione dell'interno della chiesa e non come nicchia per raccogliere un busto".([111])

Il volto è estremamente realistico e vibrante, e il suo esecutore indugia sulla magrezza ascetica del patriarca. Si impone un confronto tra il ritratto del patriarca in biblioteca entro elaborata cornice intagliata e dorata e quest'ultimo busto, entrambe opere di accurata fattura, da cui traspare l'impegno a cogliere il

([110]) M.E. MASSIMI, voce *Gai, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Roma, 1998, 295-297; *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di A. BACCHI, Milano, Longanesi, 2000, *ad vocem*.

([111]) SOMEDA DE MARCO, *Le pregevoli sculture della facciata*, 391-392.

Fig. 12 - Chiesa di S. Antonio abate, particolare del busto di Dionisio Dolfin entro l'ovato sopra il timpano del portale.

carattere dell'illustre personaggio nel volgere degli anni.

Nel dipinto (assegnato al Bambini) Dionisio, lo sguardo assorto e l'atteggiamento riflessivo, regge in mano un libro e si colloca quindi perfettamente nel luogo degli studi da lui fondato; nel busto scolpito rivela un volto più scavato e intessuto di rughe, riprese dai lisci capelli che lo incorniciano; il patriarca rivolge il suo sguardo lontano, proiettato in un'altra dimensione, e nel contempo si rivolge alla città di cui è stato grande benefattore.([112])

L'opera, la cui esecuzione è stilisticamente dissimile dalle sculture precedentemente nominate del Gai, è dovuta allo scalpello di Giovanni Maria Morlaiter, identificato dal Biasutti in base al riscontro documentario con l'opera citata nelle note-spese. Secondo il Ress, il Morlaiter avrebbe ricevuto l'incarico grazie alla mediazione del Massari.([113]) Ciò spiegherebbe l'intervento affidato ad un altro autore dopo la morte di Dionisio e l'inserimento di questo nome nelle note-spese di Daniele, attento registratore delle uscite più significative.

Va ricordato che lo scultore collaborò con il Massari per circa un trentennio,([114]) a partire dai rilievi delle veneziane

([112]) E. MARTINELLI PEDROCCO, Schede 110 (Ritratto del cardinale Dionisio Dolfin), in *Splendori di una dinastia*, 207; per la statua del Morlaiter cfr. SOMEDA DE MARCO, *Le pregevoli sculture*, 391-392.

([113]) G. BIASUTTI, *I libri "de scossi e de spesi" del card. Daniele Dolfino ultimo patriarca d'Aquileia (1734-1762)*, Udine, Arti grafiche friulane, 1958, 19; A. RESS, *Giovanni Maria Morlaiter: ein Venezianischer Bildhauer des 18. Jahrhunderts*, München, Bruckemann, 1979, in T. SHARMAN, Voce *Morlaiter* in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, 767.

([114]) E. MARTINELLI PEDROCCO, *Giammaria Morlaiter scultore veneziano*, «Atti

Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista (1732-33), della Cappella del Rosario nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, impresa cui parteciparono i più importanti scultori del tempo (Torretti, Bonazza, Tagliapietra, e appunto Morlaiter che eseguì due rilievi a partire dal 1732 fino al '38) e due statue per la chiesa dei Santi Biagio e Cataldo, annessa al monastero dei Benedettini alla Giudecca. Proprio la Chiesa di S. Maria del Rosario dei Gesuati (che contiene varie opere di Giambattista Tiepolo), iniziata dal Massari nel 1726 e inaugurata nel 1736, vide più tardi Morlaiter protagonista assoluto nella decorazione degli interni (realizzò un vasto ciclo statuario a partire dal 1738 fino al '55).([115]) La collaborazione ebbe seguito con numerose altre opere ed interessò, oltre Udine, anche Brescia, per toccare anche le ville di terraferma progettate dal Massari (tra cui la Tamagnino ad Istrana).

Per volontà di Daniele fu inscritta, alla base del busto udinese, l'iscrizione commemorativa con la data 1735, anno in cui la costruzione della chiesa risultava conclusa.

Con l'inserzione del busto in facciata la chiesa diveniva un vero e proprio monumento celebrativo, glorificante la committenza([116]) nelle immediate adiacenze della residenza patriarcale, in accordo con una ben radicata tradizione lagunare che fino ad allora non s'era osato trasporre in terraferma.([117])

Al Morlaiter si deve pure il S. Antonio sull'altar maggiore della chiesa omonima, documentato (come l'opera precedente) con due pagamenti del 1736.([118]) Nello stesso periodo Morlaiter

dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», 138 (1979-80), 341-354; EAD., *Il "corpus" delle opere Giammaria Morlaiter*, «Arte Veneta», 35 (1981), 264-265; M. DE VINCENTI, *Nuovi contributi per il catalogo di Giovanni Maria Morlaiter*, «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», 23 (1999), 33-82; T. SHARMAN, Voce *Morlaiter* in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, 765-770.

([115]) T. SHARMAN, Voce *Morlaiter* in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, 767.

([116]) CONTICELLI, *Il Cardinale e la città*, 56-59. Questo è il testo dell'iscrizione commemorativa: "DIONISIO/ DELPHINO/ PATRIARCHAE AQUILEIENSI/ PREDECESSORI SUO/AC PATRUO/ DANIEL PATRIARCHA/ POSVIT ANNO MDCCXXXV"

([117]) M. GAIER, *Facciate sacre a scopo profano - Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2002, 375.

([118]) BIASUTTI, *I libri "de scossi e de spesi" del Card. Daniele Dolfino*, 19.

eseguì per il Patriarca altre due statue già assegnate al Torretti, che il Goi ha collegato al S. Daniele e all'Arcangelo Michele dell'altar maggiore del Duomo di S. Daniele, sempre terra patriarcale.([119])

Il carattere di cappella palatina ormai assunto dalla chiesa di S. Antonio venne, come s'è detto, ad essere sottolineato dalla recinzione antistante, sui pilastri della balaustra furono poste le statue dei quattro Evangelisti, registrate nella veduta di Leonarduzzi-Zucchi (1753), inserita nel testo del Salmon e riportato dal Beretta.([120]) Non può essere tuttavia escluso che tale disposizione possa essere stata effettuata in preparazione del sinodo che si svolse proprio in quella chiesa nell'agosto del 1740).([121])

Una testimonianza riportata dall'illustre prelato Francesco Florio attesta che il barnabita don Enrico Barelli, consigliere del patriarca Daniele,

> "ritrovò alla morte del nostro Dionigi presso che compite le fabbriche della residenza, corrispondenti alla dignità della sede, e all'animo dello zio. La maestà del prospetto, la magnificenza della scala, la spaziosa corte e il verde senza delizie reso più colto, sorprendono, e allettano i forestieri".([122])

Per quanto riguarda la parte posteriore del palazzo patriarcale, con la corte interna e il giardino, si segnala che nel 1735 il presule Daniele – che si fece carico del completamento dei lavori edilizi – registrò le spese (L. 475) "per il luogo del carbon e per la prospettiva nell'orto" e nel 1736 (L. 164) per la "stabilitura" e pittura della Prospettiva "e per il salizo del trilias parimenti in orto".([123])

Intorno agli anni '39-40 fu inoltre innalzata l'ala della Cancelleria (attuale sede dell'archivio), parallela a quella dello scalone e raccordata alla rimessa delle carrozze, già eretta dal

([119]) P. GOI, *La scultura del Settecento a San Daniele del Friuli*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento - Nuovi studi*, a cura di G. PAVANELLO, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia, 2002, 283-335.

([120]) DELLA VALLE, GIURESSI, VAN DEN HEUVEL, *La balaustra che racchiude il sagrato della chiesa di S. Antonio abate a Udine*.

([121]) Sul sinodo del 1740: A. DELLA FORZA, *Diario Udinese (1740-1800)*, a cura di G. COMELLI, Udine, Casamassima, 1986, 45.

([122]) FLORIO, *Elogio di Mons. Dionigi Delfino*, 134.

([123]) BIASUTTI, *I libri "de scossi e de spesi" del Card. Daniele Dolfino*, 20.

Barbaro e rinnovata da Dionisio, e fu abbellita con un poggiolo la facciata interna dell'atrio del Palazzo patriarcale: al termine di questi lavori furono apposte le due epigrafi verso la corte interna, entrambe datate 1740.

Fig. 13 - Palazzo Patriarcale, particolare della facciata interna in direzione del giardino.

Per questi interventi architettonici, per i quali Daniele rivendicava il ruolo svolto, non viene segnalato l'autore, parimenti con quanto era avvenuto con Dionisio, ma la responsabilità dell'impresa è imputabile ai capimastri Andreoli, consueti collaboratori del Rossi in Patriarcato e nel Duomo, prima nella figura di Luca *senior* – assai stimato da Dionisio – e poi del figlio Francesco, attivo in quel periodo.([124])

Il retro del palazzo (fig. 13) presenta una struttura robusta, marcata dalle bugne rustiche che seguono l'andamento delle aperture (quasi in un riecheggiamento della facciata del palladiano palazzo pretorio a Cividale), e caratterizzata dalla conservazione dei corpi aggettanti, quali ricordo delle torri originarie. Nel sottoportico le serliane della fronte anteriore divengono più

([124]) RIZZI, *L'arte in Friuli. Il Settecento*, 20; BATTILOTTI, *Tra Venezia e Vienna*, 67-71; FABBRO, MARCUZZI, OLIVIERI, PECORELLI, RECCARDINI, *Intervento di restauro del paramento lapideo della Cappella delle Anime Purganti*, 49-76. Quanto alle epigrafi, nella fronte interna del palazzo è inserita la seguente iscrizione: QUAE EX ADVERSO LATERE/ A PRAEDECESSORE PATRUO/ FACTA CONSPICITIS/ IN HOC EXTRUXIT ORNAVIT/ ET IN MELIOREM FORMAM/ REDECIT/ DANIEL DELPHINUS/ PATRIAR. AQUILEIEN./ SUCCESSOR. ET NEPOS/ ANNO DOM. SAL. MDCCXL; sopra la porta, murata, della cancelleria si legge: TABULARIA ET TRIBUNAL/ UTRIQUE IURI DEUNDO/ A SOLO FECIT/ DANIEL DELPHINUS/ PATRIAR. AQUILEIEN./ ANNO DOM. SAL. MDCCXL.

risentite, ma l'attenzione alla cadenza delle aperture è indicativa, in quanto osservate dal fondo del giardino le secondarie scompaiono, tutto si inquadra perfettamente e non disturba il rigore dell'impaginazione.

Pare quasi una traduzione vernacolare del solenne linguaggio classicistico esibito in forma compassata negli esterni. L'eleganza tutta settecentesca fa però capolino in alcune soluzioni di raccordo, come la balaustra d'angolo, o il portale a timpano spezzato dell'archivio.

Se le opere patrocinate dallo zio avevano ricevuto il plauso generale, Daniele però si rammaricava (già nel gennaio 1739, quindi a un lustro di distanza dal suo insediamento patriarcale) della poca eco suscitata dalle sue iniziative, di cui quella udinese era una soltanto:

> "Gran che, che nessuna scriva una parola della mia fabbrica. Sotto il mio predecessore si faceva mistero sopra ogni sasso, e sotto di me, passano inosservati anche i più dispendiosi edifici. Anche per questo ci vuol pace, e pazienza".([125])

Daniele, propenso alla promozione di una rete capillare di opere a contenuto devozionale([126]) piuttosto che puntare su realizzazioni di grande effetto, si era comunque posto come obiettivo primario il completamento delle strutture edilizie, con particolare attenzione alla facciata verso il giardino (probabilmente già oggetto di riflessioni da parte di Dionisio).

La trasformazione dell'area verde aveva indotto all'abbellimento della fronte posteriore dell'edificio, ma il nuovo patriarca optò per una sistemazione "moralizzata" e concettosa del comprensorio, come ha ben sintetizzato Paolo Goi, in foggia diversa rispetto alla disposizione ornamentale interna quanto indicativa del suo sentire.

I tratti della sua personalità traspaiono nell'elogio funebre ove si proclamava, chiamando a testimoni le religiose:

> "Diteci quanto lo trovaste sollecito provisore in tutte le vostre necessità sino da fondamenti erigendovi i monasterj, o dilattandosi i troppo ristret-

([125]) BIASUTTI, *I libri "de scossi e de spesi" del card. Daniele Dolfino*, 18-19.
([126]) CONTICELLI, *Il cardinale e la città*, 13-26.

ti confini, o rinchiudendogli con impenetrabil recinto. Troppo premeagli di attorniare con forte siepe i gigli del mistico orto, perché puri crescessero, e immacolati. A tutto ciò aggiunse egli il regolamento de' loro istituti, le frequenti istruzioni, e l'esatta religiosa osservanza a cui le animava con la voce, e coll'esempio".([127])

Una massima antica recitava: *"Si hortum cum bibliotheca habebis, nihil deerit"*: biblioteca e giardino rappresentano i due pilastri della saggezza, l'unione perfetta tra sapienza e bellezza. Probabilmente il patriarca Daniele aveva in animo qualcosa di simile quando s'accinse all'impresa.

All'epoca del patriarca Francesco Barbaro (1593-1616) essa si presentava come un *viridarium parvum* a forma semircolare, con l'intervento settecentesco si giunse invece ad una nuova disposizione rettangolare, delimitata su tre lati da un muro di recinzione.

Lungo tale perimetratura, ornate da lesene sulle ali laterali e pilastri sul fondo, inframmezzati da ampie finestrature traforate, in ferro battuto, fu sistemata la teoria delle statue allegoriche (fig. 14). La disposizione fu definita *trilias* – che sta a significare un'area quadrangolare triplicemente spartita – e di fatto ricorreva allo schema geometrico cosiddetto 'all'italiana'.([128])

Nella parte centrale venne collocata una vera da pozzo, ornata con lo stemma dei Dolfin e sormontata da un bell'arco in ferro lavorato, ancora con lo stemma delfiniano (fig. 15).

I pilastri dei due ingressi terminali del giardino verso l'ampio brolo (il cui lato breve si collegava prospetticamente al palazzo della Porta, riunito alla chiesa di S. Antonio mediante alta muraglia che richiudeva la vasta braida verso borgo Treppo) sono tuttora sormontati da due coppie di grandi statue (fig. 16) che simboleggiano le massime virtù, come diremo. Altre statue, di dimensioni minori ma di medesimo intento simbolico-religioso, corrono lungo la muraglia perimetrale (fig. 17).

([127]) Un primo giudizio sulle statue del giardino si desume in P. Goi, *Il Seicento e il Settecento*, in *La scultura nel Friuli-Venezia Giulia. II. Dal Quattrocento al Novecento*, a cura di P. Goi, Pordenone, Geap, 1988, 171. L'elogio funebre è conservato in BCU, *ms, Principale*, 1224/7, *Atti, memorie ed elogi di Daniele Delfino Patriarca d'Aquileia 1734-1762 - C.*

([128]) Biasutti, *I libri "de scossi e de spesi" del card. Daniele Dolfino*, 42.

Fig. 14 - Veduta del giardino patriarcale con la muraglia di recinzione ornata di statue.

Fig. 15 - Veduta del giardino con il pozzo e la vegetazione circostante.

Fig. 16 - Carità e Sapienza sui pilastri dei cancelli sul fronte nord del giardino.

Fig. 17 - Teoria di statue sul lato est del giardino.

Originariamente gli ingressi dovevano essere anche altri: uno (tuttora esistente) conducente verso S. Antonio (fig. 18), in una sorta di percorso interno, e forse a questo ne corrispondeva uno similare sul lato opposto (che non esiste più).

Alcune delle sculture recavano in origine alla base un'iscrizione che permetteva di identificare il loro significato. Purtroppo solo poche di queste iscrizioni sono tuttora leggibili e ciò costituisce un notevole ostacolo alla ricostruzione del ciclo cui i singoli manufatti appartengono.

La serie di opere scultoree del giardino, a parte alcune proposte attributive, è stata indagata solo di recente nella comparazione tra i contenuti iconografici e l'aspetto stilistico dei manufatti. I motivi di tale difficoltà consistono nelle precarie condizioni delle singole figure e nella limitata leggibilità degli attributi che contraddistinguono i singoli esemplari, oltre che da una scarsa documentazione utile per gli adeguati riscontri. Ciononostante si propone in questa sede l'interpretazione del ciclo in base al suo significato simbolico (di matrice religiosa) ad ideale complemento di quanto evidenziato negli interni.

Le statue (24 in totale), realizzate nella caratteristica pietra tenera di Vicenza, estratta nei Colli Berici, utilizzata per numerosi cicli lapidei settecenteschi che contraddistinguono le più fastose dimore di Venezia e della terraferma, possono essere ordinate in base alla loro collocazione:

Fig. 18 - Coppia di statue sui pilastri dei cancelli sul fronte ovest del giardino.

- 7 ad est (dal retro del palazzo verso il fondo): Merito, Asia, Occidente, Africa, Mezzodì, Notte, giovane con frecce);
- 10 in fondo (nord) (4 di dimensioni maggiori sui pilastri e 6 più piccole): donna con cornucopia, Giustizia, Verità, figura piccola, Fedeltà, Pace, Carità, Donna con libro aperto e aquila ai piedi (Salute/Sapienza), giovane con scudo (Medusa): Fortezza
- 7 ad ovest: L'Amor di virtù, Europa, *Remuneratrix* [Gratitudine], *Constantia* [Costanza], *Ecclesia* [Chiesa/Fede], donna con freccia e cane, donna con cornucopia.

Per l'identificazione si è fatto ricorso alle descrizioni riportate in un testo-base del primo Seicento, *l'Iconologia* del Ripa,([129]) illuminante anche per le simbologie interne. Va però tenuto conto che gli artefici hanno adattato le indicazioni del

([129]) C. RIPA, *Iconologia* [Roma 1603], a cura di P. BUSCAROLI, Milano, Tea, 1992; la procedura da me seguita ha sorretto pure il lavoro di M.G. MARTIN-M. TURCHETTI, *Studio e proposta di restauro sulle statue del giardino del palazzo arcivescovile di Udine*. Elaborato finale per il conseguimento del diploma di restauratore, relatore prof. G. Longega, Laboratorio materiale lapideo, Villa Manin di Passariano 1994; Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, Centro di catalogazione e restauro dei beni culturali, Villa Manin di Passariano (Udine), IV Ciclo quadriennale di studi per restauratori 1991-94 con specializzazione in restauro della scultura lignea, dei materiali lapidei e dei materiali archeologici. Da questo studio, che ho consultato dopo aver elaborato il mio saggio nelle linee generali, ho tratto alcuni dati (come le dimensioni delle singole sculture) e osservazioni che indicherò puntualmente.

Fig. 19 - Statue sul lato del giardino verso S. Antonio (Merito, Asia, Occidente).

trattato con estro settecentesco così come hanno aggiornato gli attribuiti dei diversi personaggi alle esigenze del contesto, secondo una prassi consolidata ed un prontuario di modelli circolante all'epoca, come dimostra il *corpus* grafico dei Marinali a Bassano del Grappa (in cui i soggetti mitologici si alternano a quelli storici e religiosi).([130])

Si riporta, di seguito, una breve descrizione di ogni singola scultura e il rimando in nota al testo del Ripa per cogliere i puntuali riferimenti (talora attentamente riecheggiati).

Si esaminano dapprima le sette figure sul lato rivolto verso S. Antonio (fig. 19): Merito, Asia, Occidente, Africa, Mezzodì, Notte, Giovane con frecce.

([130]) Sul *corpus* grafico del Marinali: M. AZZI VISENTINI, *"Et in Arcadia ego". Innovazioni e tradizione nel giardino veneto del Settecento*, in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*. Catalogo della mostra a cura di F. RIGON, M.E. AVAGNINA, F. BARBIERI, L. PUPPI, R. SCHIAVO, Milano, Electa, 1990, 350-358, 377-379; F. BARBIERI, *Le scene della scultura, ibidem*, 226-246; F. BAREA TOSCAN, *I Marinali e le statue del giardino di Villa Cornaro "al Paradiso" di Castelfranco*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, 151-169.

1) *Merito* (h 190cm): viene rappresentato come un uomo anziano barbato, riccamente abbigliato, coronato d'alloro, che regge nella mano sinistra un libro aperto e nella destra uno scettro.([131])
2) *Asia* (h 192 cm): appare come una giovane donna inghirlandata di fiori, con un cammello ai suoi piedi, che regge un incensiere sulla sinistra e una ghirlanda a destra, portata in alto sopra la testa, composta da foglie, frutti e spezie.([133])
3) *Occidente* (h 181 cm): un uomo anziano, con una benda sotto il naso, ha il braccio destro rivolto in basso, verso il tramonto, a mostrare il sole posto ai suoi piedi, mentre il braccio sinistro regge un mazzo di papaveri.([133])

([131]) RIPA, *Iconologia*, 272-274. MERITO: "Huomo sopra d'un luogo erto, et aspero; il vestimento sarà sontuoso, e ricco, et il capo ornato d'una ghirlanda d'alloro, terrà con la destra mano e braccio armato un scettro, e con la man sinistra nuda un libro. Il Merito secondo San Tomaso nella 3.parte della somma questione 45. artic. 6 è attione virtuosa, alla quale si deve qualche cosa pregiata in recognitione. Si dipinge sopra il detto luogo aspro, per la difficoltà, per mezzo della quale l'huomo perviene à meritare qualche cosa. Il ricco vestimento, significa la disposizione e l'habito della virtù. La destra mano, e braccio armato, e la sinistra con il libro, dimostrano due generi di merito civile, l'uno dell'attione di guerre, e l'altro dello studio, e opere delle lettere [...]".

([132]) RIPA, Iconologia, 297-298. ASIA: "Donna coronata di una bellissima ghirlanda di vaghi fiori, e di diversi frutti contesta, sarà vestita di abito ricchissimo, tutto ricamato d'oro, di perle, et altre gioie di stima; nella mano destra haverà ramoscelli con foglie, et frutti di cassia, di pepe, e garofani [...] nella sinistra terrà un bellissimo, e artificioso incensiero dal quale si veggia esalare assai fumo. Appresso la detta donna vi starà un camelo à giacere su le ginocchia, ò in altro modo [...] L'Asia è la metà del mondo, quanto all'estensione del paese, ch'ella comprende: ma quanto alla divisione della cosmografia è solo la terza parte di esso mondo [...] La ghirlanda di fiori, e frutti è per significare che l'Asia [...] ha il cielo molto temperato, e benigno. Onde produce non solo tutto quel che fà mestiero al vivere humano [...] L'abito ricco [...] dimostra [...] anche il costume delle genti di quel paese [...] Tien con la destra i rami diversi aromatici, perciò è l'Asia di essi così feconda, che liberamente gli distribuisce à tutte l'altre regioni. Il fumigante incensiero dimostra li soavi e odoriferi liquori, gomme e spetie, che producono diverse provincie. Et particolarmente dell'incenso, che basta abbondantemente pei sacrificij à tutto il mondo. Il camelo è animal molto proprio dell'Asia, e di esso si servono più, che d'ogni altro animale".

([133]) RIPA, *Iconologia*, 538-539. OCCIDENTE: "Huomo vecchio, vestito di color paonazzo, cinto da una zona turchina ove siano segni (secondo gl'Astrologi) occidentali, di Gemini, Libra e Acquario. Havrà cinta la bocca da una benda, in cima del capo havrà una Stella; starà quasi che rivolto con la schiena, tenendo il braccio destro steso à basso verso la terra, con il dito indice di detta mano, in atto di mostrare la parte d'Occidente, dove si tramontato il sole, e con la sinistra tenghi un mazzo di Papavero. Sarà l'aria bruna, ove si veda che voli una nottola, o vespertilione, & l'ombra di detta figura sarà lunghissima. Vecchio si dipinge, percioche havendo il giorno già fatto il suo cammino, e ritrovandosi il Sole nell'Occidente, sia nella declinatione di esso [...]".

4) *Africa* (h 200 cm): una giovane donna regge sulla sinistra una cornucopia con spighe mentre ai suoi piedi si nota un leone, tra vipere e serpenti([134]) (fig. 20).
5) *Mezzodì* (h 194 cm): si tratta di un giovane di piccola statura con la testa circondata di raggi, come un'aureola; il sole è scolpito sopra l'abito, sul petto, mentre sulla cintura sono scolpiti i segni zodiacali di Toro, Vergine e Capricorno([135]) (fig. 21).
6) *Donna con bimbo in braccio* (h 194 cm): una giovane donna (la Notte?) è appoggiata ad un fusto in atto di dormire mentre regge un bimbo in braccio.([136])
7) *Giovane con frecce (Virtù/Alba?)* (h 189 cm): un giovane, dai capelli lunghi e ondulati, reca una faretra con le frecce.([137])

Si passa quindi alle sette figure sul lato rivolto verso Palazzo Antonini-Belgrado (fig. 22): L'Amor di virtù, Europa, *Remu-*

([134]) RIPA, *Iconologia*, 298-300. AFRICA: "Una donna mora, quasi nuda, haverà li capelli crespi, e sparsi, tenendo in capo come per cimiero una testa di elefante, al collo un filo di coralli, e di essi all'orecchie due pendenti, e con la destra mano tenga un scorpione, e con la sinistra un cornucopia pien di spighe di grano; da un lato appresso di lei vi sarà un ferocissimo leone; e dall'altro vi saranno alcune vipere, e serpenti velenosi. È detta Africa, quasi aprica, cioè vaga del Sole, perché è priva del freddo [...] Si rappresenta mora, essendo l'Africa sottoposta al mezodì, e parte di essa anco alla zona torrida [...] La testa dell'elefante si pone [...] essendo questi animali proprij dell'Africa, quali menati da quei popoli in guerra, diedero non solo meraviglia, ma da principio spavento a Romani loro nemici [...] Il cornucopia pieno di spighe di grano denota l'abbondanza e fertilità frumentaria [...]".

([135]) RIPA, *Iconologia*, 535. MEZZODÌ: "Un giovane moro, ricciuto, di statura piuttosto picciola che grande. Havrà in cima del capo un Sole, che lo circondi di tutto, con risplendenti raggi. Sarà vestito di color rosso infiammato, ma che però tiri al giallo. Havrà una cinta o zona, di color turchino, intorno alla quale vi sia il segno del Tauro, Vergine e Capricorno. Terrà con la destra mano strali, e con la sinistra un cespuglio di loto con fronde, e fiori [...] Si rappresenta giovane per la ragione detta alla figura dell'oriente. Moro, e riccio, percioche nelle parti meridionali ove il sole ha grandissimo dominio, fa gl'huomini mori, e ricciuti. Si dimostra ch'habbi il cima del capo il sole che circondi tutta la figura con fulgentissimi raggi, percioche essendo il Sole in mezzo del cielo, la sua luce è splendente, e a tutti si dimostra più ardente [...]".

([136]) RIPA, *Iconologia*, 315-316. NOTTE: "Donna vestita d'un manto azzurro tutto pieno di stelle, e habbia alle spalle due grandi ali in atto di volare, sarà di carnagione fosca, e haverà in capo una ghirlanda di papavero, e nel braccio destro terrà un fanciullo bianco, e nel sinistro un altro fanciullo nero, e haverà i piedi storti, e ambidue i detti fanciulli dormiranno".

([137]) RIPA, *Iconologia*, 80-81. CREPUSCOLO DELLA MATTINA: "Fanciullo nudo [...] stando in atto di volare in alto, haverà in cima del capo una grande e rilucente stella [...] e con la destra mano una facella accesa [...]"..

Fig. 20 - Statua dell'Africa sul lato del giardino verso S. Antonio.

Fig. 21 - Statue di Mezzodì e della Notte sul lato del giardino verso S. Antonio.

Fig. 22 - Statue sul lato del giardino verso Palazzo Antonini-Belgrado.

Fig. 23 - L'Amor di virtù sul lato verso Palazzo Antonini-Belgrado.

neratrix (Ricompensa, Gratitudine), *Constantia* (Costanza), *Ecclesia* (Chiesa), Figura con un cane (America?), Figura con cornucopia (Abbondanza).

1) *L'Amor di virtù* (h 179 cm): appare come un giovinetto alato dal petto scoperto, il braccio destro mutilo e il sinistro reca in mano forse una corona d'alloro([138]) (fig. 23).
2) *Europa* (h 186 cm): si tratta di una figura femminile coronata, che regge con il braccio destro il modellino di un tempio ed ha ai suoi piedi un cavallo.([139])

([138]) RIPA, *Iconologia*, 16-17. AMOR DI VIRTÙ: "Un fanciullo ignudo, alato, in capo tiene una ghirlanda d'alloro, e tre altre nelle mani, perché tra tutti gli altri amori, quali variamente da i Poeti dipingono, quello della virtù tutti gli altri supera di nobiltà, come la virtù istessa è più nobile di ogn'altra cosa. Et per mostrare che l'amor d'essa non è corruttibile, anzi come l'alloro sempre verdeggia, e come corona, ò ghirlanda ch'è di figura sferica, non hà giamai alcun termine. Si può ancor dire, che la ghirlanda della testa significhi la Prudenza, e l'altra virtù morali, ò cardinali, che sono Giustizia, Prudenza, Fortezza e Temperanza, & per mostrare doppiamente la virtù con la figura circolare, & con il numero ternario, che è perfetto delle corone".

([139]) RIPA, *Iconologia*, 295-297. EUROPA: "Donna ricchissimamente vestita di abito regale di più colori, con una corona in testa, e che sieda in mezzo di due cornucopia incro-

3) *Remuneratrix* (*Ricompensa, Gratitudine/Liberalità?)* (h 180 cm):([140]) figura dall'ampia veste (fig. 24).
4) *Costanza* (h 185 cm): si tratta di una figura femminile dall'attitudine contemplativa, con colonna alla destra, a simboleggiare la fermezza ([141]) (fig. 25).
5) *Ecclesia: Chiesa (Fede)* (h 190 cm)*:* appare come una giovane panneggiata, con il braccio rivolto avanti a sé (reggeva forse una croce).([142])

ciati [...] con la destra mano tiene un bellissimo tempio, e con il dito indice della sinistra mano, mostri regni, corone diverse, scettri, ghirlande, che gli staranno da una parte, e dall'altra vi sarà un cavallo con trofei, scudi, e più sorte d'armi [...]. Europa è prima, e principale parte del mondo [...] Si veste riccamente d'habito regale, e di più colori, per la ricchezza ch'è in essa, e per essere [...] di forma più varia dell'altra parte del Mondo. La corona che porta in testa è per mostrare che l'Europa è stata sempre superiore, e regina di tutto il mondo [...] Si rappresenta che tenghi il tempio, per denotare ch'in lei al presente ci è la perfetta, e verissima religione, e superiore à tutte l'altre. Mostra col dito regni, corone, scettri, essendo che nell'Europa vi sono i maggiori e più potenti principi del mondo, come la maestà cesarea, e il sommo pontefice romano. Il cavallo, le più sorte d'armi, la civetta sopra il libro, li strumenti musicali, dimostrano che è sempre stata superiore à l'altre parti del mondo, nell'armi, nelle lettere, e il tutte l'arti liberali [...]".

([140]) RIPA, *Iconologia*, 248-250. GRATITUDINE: "Donna che tenga in mano una cicogna, e un ramo di lupini, o di fava [...] questo animale più d'ogni altro ristora i suoi genitori in vecchiezza, e in quel luogo medesimo ove da essi è stato nutrito [...] come il lupino, e la fava ingrassano il campo, dove sono cresciute, così noi per debito di gratitudine dobbiamo sempre duplicare la buona fortuna à quelli, che à noi la migliorano"; RIPA, *Iconologia*, 169; LIBERALITÀ: "Donna con occhi un poco concavi, con la fronte quadrata, e col naso aquilino, sarà vestita di bianco con un'Aquila in capo, e nella destra mano tenga un compasso, e un cornucopia alquanto pendente, col quale versi gioie, danari, collane, e altre cose di prezzo, e nella sinistra haverà un altro cornucopia pieno di frutti, e fiori. Si dipinge con occhi concavi, e fronte quadrata, per similitudine del leone liberalissimo fra gl'animali irragionevoli, e col naso acquilino per la similitudine dell'Aquila liberalissima tra tutti gl'uccelli, la qual si farà sopra la testa di detta figura, per mostrare che essa liberalità non consiste nell'atto casuale di donare altrui le cose proprie: ma nell'habito, e nell'intentione della mente, come ancora tutte l'altre virtù [...] I due corni denotano, che l'abbondanza delle ricchezze è convenevol mezzo di far venir à luce la liberalità, quando è accompagnato con la nobiltà dell'animo generoso, secondo il potere, e la forza di chi dona [...]".

([141]) RIPA, *Iconologia*, 16-17. COSTANZA: "Una donna, che con il destro braccio tenghi abbracciata una colonna, e con la sinistra mano una spada ignuda sopra d'un gran vaso di fuoco acceso, & mostri volontariamente di volersi abbruciare la mano, e il braccio".

([142]) RIPA, *Iconologia*, 295-297; FEDE: "Donna vestita di bianco, con l'elmo in capo, nella mano destra terrà una candela accesa, e un cuore, e nella sinistra la tavola della legge vecchia insieme con un libro aperto. La fede come una delle virtù teologiche tiene in capo l'elmo per dimostrare, che per havere la vera fede si deve mantenere l'ingegno sicuro da' colpi delle armi nemiche, che sono le ragioni naturali de' filosofi, da le sofistiche ragioni de gl'heretici, e mali cristiani, tenendo ferma la mente alla dottrina evangelica, e a divini comandamenti [...]".

Fig. 24 - *Remuneratrix* sul lato verso Palazzo Antonini-Belgrado.

Fig. 25 - Costanza sul lato verso Palazzo Antonini-Belgrado.

6) *Donna con cane e freccia verso di sé (Alba/America?)* (h 187 cm)*:* è una figura femminile con veste corta al ginocchio, rivolge verso di sé una freccia. Un cane è accucciato alla sua sinistra.([143])

7) *Abbondanza* (h 176 cm)*:* è una giovane panneggiata che regge col braccio sinistro una cornucopia rivolta verso l'alto.([144])

([143]) RIPA, *Iconologia*, 300-302. AMERICA: "Donna ignuda, di carnagione fosca [...] Le chiome saranno sparse, e à torno al corpo sia un vago, e artificioso ornamento di penne di varij colori. Tenga con la sinistra mano un arco, con la destra mano una frezza, e al fianco la faretra parimenti piena di grezze, sotto un piede una testa humana passata da una frezza, e per terra da una parte sarà una lucertola [...] Per essere novellamente scoperta questa parte del mondo gli antichi scrittori non possono haverne scritto cosa alcuna [...] L'arco, e le frezze sono proprie armi che adoperano continuamente, si gl'huomini, come anco le donne in assai Provincie [...]".

([144]) RIPA, *Iconologia*, 3-4. ABBONDANZA: "Donna graziosa, che avendo d'una bella ghirlanda di vaghi fiori cinta la fronte, e il vestimento di color verde, ricamato d'oro, con la destra tenga il corno della dovizia pieno di molti e diversi frutti[...] e col sinistro braccio stringa un fascio di spighe [...] molte di dette spighe uscite cadere, e sparse ancor per terra. Bella e graziosa si debba dipingere l'Abondanza, si come cosa buona, e desiderata da ciascheduno, quanto brutta e abominevole è riputata la carestia, che di quella è contraria. Hà la ghirlanda de' fiori percioche sono i fiori dei frutti che fanno l'Abondanza messaggeri, e autori; possono anco significare l'allegrezza, & le delizie di quelle vere compagne [...]". La figura ricorda l'Abbondanza di Ca' Borini a Este.

Il confronto fra i manufatti sistemati lungo i pilastri dei lati brevi sin qui descritti evidenzia solo in parte delle rispondenze concettuali.

L'itinerario si conclude con le dieci statue distribuite lungo il muro di fondo (dalla parte di S. Antonio verso il lato opposto) (fig. 26): Figura con cornucopia, Giustizia, Verità, Figura piccola, Fedeltà, Pace, Carità, Donna con libro aperto e aquila ai piedi (Salute o Sapienza?), Figura piccola con Medusa sullo scudo (Virtù/Fortezza).

1) *Donna con cornucopia* (h 180 cm): si tratta di una figura femminile panneggiata, con la fiamma sul capo, il braccio sinistro rivolge la cornucopia verso il basso, come a rovesciarne il contenuto: Pietà([145]) (fig. 27).
2) *Giustizia* (h 243 cm): è una giovane nobilmente vestita e con copricapo, che regge nella mano sinistra l'asse della bilancia e nella sinistra una spada. Di grandi dimensioni, è posta su uno dei pilastri d'ingresso.([146])

([145]) RIPA, *Iconologia*, 353-355. PIETÀ: "Giovane, di carnagione bianca, di bello aspetto, con gl'occhi grassi, e con il naso aquilino, haverà l'ali alle spalle, sarà vestita di rosso, con una fiamma in cima del capo, si tenga la mano sinistra sopra il cuore, e con la destra versi un cornucopia, pieno di diverse cose utili alla vita humana [...] La fiamma che l'arde sopra il capo, significa la mente accendersi dall'amor di Dio all'essercitio della pietà, che naturalmente aspira alle cose celesti. La mano sinistra sopra la banda del cuore, significa, che l'huomo pietoso suol dar indizio della sua carità, con opere vive e nobili, senza ostentatione, ò desiderio di vanagloria [...] Il Cornucopia, mostra, che in materie di pietà, non si deve tener conto delle ricchezze del mondo".

([146]) RIPA, *Iconologia*, 62-63. GIUSTIZIA: "Donna vestita di bianco, habbia gli occhi bendati; nella destra mano tenga un fascio di verghe, con una scure legata insieme con esse, nella sinistra una fiamma di fuoco, & di canto haverà uno struzzo, ovvero tenga la spada, e le bilancie [...] Si veste di bianco, perché il giudice dev'essere senza macchia di proprio interesse, o d'altra passione: tien gli occhi bendati, non guardando alcuna cosa della quale s'adoperi per giudice il senso nemico della ragione. Il fascio di verghe con la scure, era portato anticamente in Roma da littori [...] per dimostrar che non si deve rimanere di castigare, ove richiede la Giustitia, ne si deve esser precipitoso: ma dar tempo a maturare il giudizio nello scorrer delle verghe. La fiamma mostra che la mente del giudice deve esser sempre drizzata verso il cielo. Per lo struzzo s'impara, che le cose, che vengono in giudizio, per intricate che siano, non si deve mancare di strigarle, e snodarle, con animo patiente, come lo struzzo digerisce il ferro, ancorché sia durissima materia, come raccontano molti scrittori. Giustitia secondo Aulo Gallio: Donna in forma di bella vergine, coronata e vestita d'oro, che con onesta severità, si mostri degna di reverenza, con gl'occhi di acutissima vista, con un monile al collo, nel quale sia un occhio scolpito. Dice infatti Platone che la Giustizia vede tutto [...]".

Fig. 26 - Veduta d'insieme della recinzione sul lato nord del giardino.

Fig. 27 - Particolare del lato nord con le statue allegoriche di Pietà e Giustizia.

3) *Verità/Prudenza)* (h 245 cm): appare come una giovane panneggiata che reca nella mano sinistra uno specchio (allusivo alla capacità dell'uomo saggio di vedersi com'è), mentre la destra, rivolta verso l'alto, appare mutila. Di grandi dimensioni, è posta su uno dei pilastri d'ingresso.([147])
4) *Donna piccola* (h 182 cm): è una figura femminile abbigliata, con il capo coperto da un velo, il braccio sinistro piegato sul fianco: Speranza, Castità o Modestia ?([148])
5) *Donna con chiave e cane* (h 182 cm): è una giovane panneggiata con il braccio destro, mutilo, rivolto verso l'alto, men-

([147]) RIPA, *Iconologia,* 463-464. VERITÀ:"Una bellissima donna ignuda, tiene nella destra mano alta il Sole, il quale rimira, e con l'altra un libro aperto, e un ramo di palma, e sotto al destro piede il globo del mondo. Verità è un'habito dell'animo disposto à non torcere la lingua dal dritto, e proprio essere delle cose, di che egli parla, e scrive, affermando solo quello che è, e negando quello, che non è senza mutar pensiero. Ignuda si rappresenta, per denotare, che la semplicità le è naturale. Tiene il Sole, per significare, che la verità è amica della luce. Il libro aperto accenna, che ne' libri si truova la verità delle cose. Il ramo di palma ne può significare la sua forza, percioche, si come è noto, che la palma non cede al peso, così la verità non cede alla cose contrarie, e benche molti la impugnino, nondimeno si solleva, e cresce in alto. Oltre à ciò significa la fortezza, e la vittoria [...]. RIPA, *ivi,* 368-369; PRUDENZA: "Donna con l'elmo dorato in capo, circondato da una ghirlanda delle foglie del moro; bavera due faccie [...] nella destra mano terrà una frezza, intorno alla quale vi sarà rivolto un pesce [...] nella sinistra terrà lo specchio, nel quale mirando, contempla se stessa, e a' piedi vi sarà un cervo di lunghe corna. La prudenza secondo Aristotile, è un'habito attivo con vera ragione circa cose possibili, per conseguire il bene, e fuggire il male per fine della vita felice. L'elmo dorato, significa l'ingegno dell'huomo prudente, e accorto, armato di saggi consigli. La ghirlanda delle foglie del moro, che circonda l'elmo dinota, che l'huomo savio, e prudente non deve fare le cose innanzi tempo, ma ordinarle con giudizio [...] Il pesce avvolto alla frezza è indicio di questo medesimo. Lo specchio significa la cognizione del prudente non poter regolar le sue attioni, se i propri suoi difetti non conosce, e corregge [...]". Per Martin e Turchetti (cfr. nota 129) si tratterebbe della Prudenza.

([148]) RIPA, *Iconologia,* 416-417 (Speranza), 50 (Castità). Su questa simbologia sono orientate Martin e Turchetti (cfr. nota 116). SPERANZA: "[...] donna vestita di verde, con un giglio in mano, perche il fiore ci dimostra la speranza, la quale è una aspettatione del bene, si come all'incontro il timore è un sommovimento dell'animo nell'aspettatione del male, onde noi vedendo i fiori, sogliamo sperare i frutti. Vestesi di verde per la similitudine dell'herbe, che danno speranza di buona raccolta [...] Come dipinta da gl'antichi: Una fanciulletta allegra, con un vestito longo, e trasparente, e senza cingersi, tiene con due dita della mano un'herba di trifoglio, e con l'altra mano s'alza la veste, e par che camini in punta de piedi". CASTITÀ: Con Povertà e Obbedienza costituiva la triade delle virtù cui si votavano gli ordini monastici): "Donna bella, d'honesta faccia, nella destra mano terrà una sferza alzata in atto di battersi, e un Cupido con gl'occhi bendati gli stia sotto i piedi, e sarà vestita di lungo, come una vergine Vestale, e cinta nel mezo d'una fascia come hoggi in Roma usano le vedove [...]".

tre il sinistro, rivolto verso il basso, reca una chiave. Ai suoi piedi c'è un cane, come allusione alla Fedeltà.([149])

6) *Donna con vaso* (h 181 cm): si tratta di una figura femminile riccamente abbigliata, dalle braccia mutile, reca nella mano destra un vaso che arde della sacra fiamma dell'amore divino. Forse allude alla Venere celeste, simbolo dell'amore che nasce contemplando l'eterno e il divino.([150])

Fig. 28 - Statua allegorica della Carità sul lato nord.

7) *Donna con torcia all'ingiù* (h 183 cm): è una giovane abbigliata con una torcia rivolta verso il basso e nell'altra mano un ramo d'ulivo: rappresenta la Pace.([151])

8) *Carità* (h 241 cm): Figura femminile abbigliata con un bambino in braccio (simile a una Vergine che allatta) ed un altro ai suoi piedi. Di grandi dimensioni, è posta su uno dei pilastri d'ingresso([152]) (fig. 28).

([149]) RIPA, *Iconologia*, 128-129. FEDELTÀ: "Donna vestita di bianco, con la sinistra mano tiene una chiave, & alli piedi un cane. La chiave è indizio di segretezza, che si deve tenere nelle cose appartenenti alla fedeltà dell'amicitia, in che ancora per singolare instinto di natura la fedeltà si significa per il cane, come si è detto in altre occasioni".

([150]) MARTIN-TURCHETTI, *Studio e proposta di restauro sulle statue del giardino del Palazzo Arcivescovile di Udine*, indicano questa simbologia (Venere Celeste) in base alla consultazione di J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi, 1983, *ad vocem*.

([151]) RIPA, *Iconologia*, 334-335. PACE: "Donna, che nella sinistra mano tiene un cornucopia, pieno di frutti, fiori, fronde, con un ramo d'ulivo, e nella destra una facella, con la quale abbruci un monte d'Arme. Il cornucopia significa abbondanza, madre, e figliuola della pace; non si mantenendo la carestia senza la guerra, né l'abondanza del vitto senza l'abondanza di pace, come dice il salmo. Fiat pax in virtute tua, e abundantia in turribus tuis. Il ramo dell'ulivo dinota la mitigatione de gli animi adirati, et la facella che abrucci il monte d'arme, significa l'amore universale, e scambievole fra i popoli, che abbrugia e consuma tutte le reliquie degli odij".

([152]) RIPA, *Iconologia*, 48-49 (CARITÀ).

9) *Donna con libro aperto e aquila ai piedi (Sapienza/Vigilanza?)* (h 250 cm): Figura femminile abbigliata, dal capo coperto, con un libro aperto tra le mani e aquila o gran gallo ai piedi. Di grandi dimensioni anch'essa, fa coppia con la precedente ed è posta su uno dei pilastri d'ingresso.([153])
10) *Donna con scudo)* (h 178 cm): Figura femminile abbigliata, con elmo e corazza (simile a Minerva) e scudo alla sinistra con, a rilievo, testa di Medusa. Rappresenta la Fortezza, una delle quattro Virtù cardinali che riunisce in sé coraggio, capacità di sopportazione e forza.([154])

Si propone, nonostante la scarsa leggibilità degli attributi distintivi, il seguente schema interpretativo, pur suscettibile di integrazioni o precisazioni sul piano dei contenuti simbolici.

([153]) RIPA, *Iconologia*, 391-392 (Sapienza), 466-467 (Vigilanza). Su quest'ultima simbologia sono orientate Martin e Turchetti. SAPIENZA: "Giovane in una notte oscura, vestita di color turchino, nella destra mano tiene una lampada piena d'olio accesa, e nella sinistra un libro. Si dipinge giovane, perché ha dominio sopra le stelle, che non l'invecchiano, ne le tolgono l'intelligenza de secreti di Dio, i quali sono vivi, e veri eternamente. La lampada accesa è il lume dell'intelletto, il libro si pone per la Bibia, che vuol dir libro de' libri". VIGILANZA: "Donna con un libro nella destra mano, e nell'altra con una verga, e una lucerna accesa, in terra vi sarà una Grue, che sostegna un sasso col piede. L'una e l'altra vigilanza, e del corpo, e dell'anima vien dimostrata nella presente figura, quella dell'animo nel libro, nel quale apprendendosi le scienze, si fà l'huomo vigilante, e desto à tutti gl'incontri della Fortuna, e l'agitatione della mente contemplando e la verga sveglia il corpo addormentato, come il libro, e la contemplatione destano li spiriti sonnolenti [...]. E le Grue insegnano, che si deve star vigilante in guardia di se medesimo, e della propria vita; perche, come si racconta da molti, quando vanno insieme per riposarsi sicuramente, si aiutano in questo modo, che tenendo una di esse un sasso col piede raccolto, l'altre, finche il sasso non cade, son sicure di essere custodite per la vigilanza delle compagne, e cadendo, che non avviene se non nel dormire di dette guardie, che al rumore si destano, e se ne fuggono via [...]".

([154]) RIPA, *Iconologia*, 142-144. FORTEZZA: "Donna armata, e vestita di color limonato, il qual color significa fortezza, per esser somigliante a quello del Leone; haverà il corpo largo, la statura dritta, l'ossa grandi, il petto carnoso, il color della faccia fosco, i capelli ricci e duri, l'occhio lucido, non molto aperto, nella destra mano terrà un'hasta, con un ramo di rovere, e nel braccio sinistro uno scudo, in mezo del quale vi sia dipinto un leone che s'azzuffi con un cignale. L'essercitarsi intorno alle cose difficili, conviene a tutte le virtù particolari, nondimeno la Fortezza principalmente ha questo riguardo, e tutto il suo intento è di sopportar ogni avvenimento con animo invitto, per amor della virtù. Si fa donna, non per dichiarare che à costumi femminili debba avvicinarsi l'uomo forte: ma per accomodare la figura al modo di parlare, overo perché essendo ogni virtù specie del vero, bello e appetibile, il quale si gode con l'intelletto, (e attribuendosi volgarmente il bello alle donne) si potrà quello con queste convenientemente rappresentare [...]".

Retro del Palazzo Patriarcale

Est	verso Nord	Ovest
Merito		L'Amor di Virtù
Asia		*Europa*
Occidente		Remuneratrix
Africa	Fonte	Constantia
Mezzodì		*Ecclesia*
Notte		*Alba/ America?*
Giovane con frecce (Alba?)		Abbondanza

Pietà *Giustizia* *Verità/Prudenza* Fedeltà *Venere cel.* Pace *Carità* *Vigilanza/Sapienza* *Fortezza*

Sono stati segnalati in corsivo i manufatti interpretabili come facenti parte di una serie, sottolineate sono invece le quattro figure su pilastri.

Per quanto concerne l'attribuzione, le sculture in questione sono state assegnate dubitativamente alla bottega dello scultore G.M. Morlaiter, operoso nell'attigua chiesa di S. Antonio (su cui s'è riferito).

Ciò è stato indotto dall'unica testimonianza rimasta in merito, quella del vicentino padre Giovanni Tommaso Faccioli: "La statua di S. Antonio ab. all'altare del coro di uno Scultore veneziano che scolpì le altre 28 Statue che adornano il cortile e il giardino arcivescovile".([155])

L'autore del S. Antonio posto sull'altar maggiore della chiesa nel gennaio del 1737 è perciò il Morlaiter (1699-1781), artista di origine tirolese ma naturalizzato veneziano giudicato dal Semenzato "l'interprete più brillante della vena rococò della scultura veneziana", cui è stata riferita, sia pur con molte riserve, la serie delle sculture da giardino.([156])

Doveva essere ben noto ai committenti friulani, come

([155]) FACCIOLI, *Le chiese di Udine*, f. 87v.

([156]) C. SEMENZATO, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia, Alfieri, 1966.

dimostra il fatto che per conto di illustri personaggi quali i Savorgnan, ancora una volta scopritori o valorizzatori di artefici di talento, aveva realizzato gli altari per le due chiese di Belvedere d'Aquileia.([157])

Purtroppo non sono stati finora rinvenuti riscontri o pagamenti per le statue menzionate nelle private testimonianze del patriarca, che in questo periodo risulta spesso assente da Udine, trattenuto a Venezia per una lunga lite con Verona. I lavori furono perciò amministrati dal canonico di Montegnacco:([158]) forse per tal motivo i libri-spese, solitamente accurati, tacciono sulla questione.

Si può presumere tuttavia che, soddisfatto dell'esecuzione del busto di Dionisio Dolfin e del S. Antonio sull'altar maggiore, il patriarca Daniele abbia pensato di ricorrere nuovamente al Morlaiter per ulteriori statue. Non sorprende che costui abbia ricevuto una commissione imperniata sulla statuaria da giardino, perché al tempo non c'era una rigida specializzazione nei settori operativi sacro e profano quale saremmo indotti oggi a ritenere. Morlaiter si dedicò in effetti anche a questo settore, realizzando diverse statue per altre sedi, come il *ratto di Proserpina* ora sistemato nel giardino veneziano di Ca' Rezzonico. Rientra pure tra gli artefici cui Caterina II di Russia commissionò marmi per il giardino di Gatcina presso S. Pietroburgo (1766) e realizzò vari gruppi e statue per la Corte di Sassonia.([159])

Ciò che però non pare conseguente, non solo a causa dell'esposizione all'aperto e della scarsa manutenzione, è la qualità stilistica, ben lontana da quella che contrassegna la pratica esecutiva del Morlaiter. Probabilmente lo scultore, al tempo in piena ascesa e "sommerso" dalle commissioni, può essersi affidato ai

([157]) M. De Grassi, *Per il catalogo di Giammaria Morlaiter, una precisazione e un'aggiunta*, «Arte Veneta», 47 (1994), 94-97; S. Guerriero, *Profilo di Alvise Tagliapietra (1670-1747), ibidem*, 32-51.

([158]) Della Valle, Giuressi, Van den Heuvel, *La balaustra che racchiude il sagrato della chiesa di S. Antonio abate a Udine*, 18.

([159]) Su Giovanni Maria Morlaiter cfr. la scheda di T. Sharman, in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, 765-770. Cfr. pure P. Rossi, *Giambattista Tiepolo e la scultura del suo tempo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, 171-176.

suoi aiuti, limitandosi all'ideazione, sulla base di collaudati repertori, e a qualche perfezionamento in sede finale, oppure – dato che in quegli stessi anni, come s'è ricordato, lavorava a contatto con le maggiori botteghe di scultori dell'area veneta – può avere a sua volta delegato l'esecuzione, ricorrendo ai suoi collaboratori o a qualche altro artefice specializzato, della maggior parte o di tutta le serie richiesta dal Dolfin.

Operavano in quel lasso di tempo i figli di Giovanni Bonazza (alla cui bottega sono assegnate, pur tra varie perplessità, le statue allegoriche di soggetto sacro nella chiesa udinese del Carmine), il Cassetti genero ed erede di Orazio Marinali, i Groppelli, A. Tarsia, il suo allievo Gaetano Susali (collaboratore del Massari e del Morlaiter ai Gesuati di Venezia e attivo nella stessa Udine, nella Cappella del Suffragio annessa alla chiesa di S. Giacomo a partire dal 1744) e lo stesso Gai, che tante opere eseguì per i giardini nobiliari e che è permeato di un gusto classicheggiante più vicino all'impostazione delle statue udinesi...: tra questi artefici, in un clima di scambio fecondo fra operose botteghe, può essere ricercata la paternità dei manufatti.([160])

Per Goi, autorevole punto di riferimento per lo studio della scultura sei e settecentesca, "appare lecito un riferimento alle figure mitologiche dell'esedra di Passariano a motivo del modulo allungato, del dinamismo dei corpi e delle serpentine dei panneggi similmente ricorrenti, anche se in termini di maniera, e dunque un'assegnazione a bottega marinaliana o comunque vicentina, invocata pure dai risentiti effetti pittorici. Ciò che si può ripetere per il complesso dell'abbazia di Rosazzo (ingresso e balconate)", anch'essa di pertinenza patriarcale, ornata da una serie di statue sulle balaustre del giardino pensile rivolto verso i colli circostanti.([161])

([160]) Sui Bonazza cfr. le schede di M. KLEMENCIC, in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, 700-701 (Antonio), 701-702 (Francesco), 702-704 (Giovanni), 704-705 (Tommaso); su Antonio Gai la scheda di A. BACCHI, *ibidem*, 737-738; sui Groppelli le schede di M. KLEMENCIC, *ivi*, 739-741; M. DE GRASSI, *Giacomo Cassetti e l'eredità dei Marinali*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, 337-411. Su questi artefici cfr., tra i vari saggi contenuti nel volume *Scultura a Vicenza*, a cura di C. RIGONI, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 1999, anche L. CAMERLENGO, *Il giardino della scultura*, *ibidem*, 293-321.

([161]) Per la citazione: GOI, *Scultura del Settecento nel Friuli-Venezia Giulia*, 94.

Lo studioso suggerisce dunque un collegamento, sul piano della resa stilistica, con un altro importante ciclo statuario del territorio friulano, quello di Passariano, opera di un gruppo composito di artisti con a capo i Bonazza. La qualità delle statue disposte a coronamento dell'esedra di villa Manin (eseguite nel terzo decennio del Settecento) pare in genere più alta rispetto alla media dei manufatti udinesi (messi in opera oltre un decennio più tardi), che denunciano una resa poco inventiva e disparità esecutiva fra i singoli manufatti, nell'impostazione delle figure e nei loro tratti fisionomici.([162])

Nel giardino patriarcale di Udine le figure femminili come personificazioni di virtù sono rese in maniera molto sobria e castigata, seriale potremmo dire, per far risaltare l'esigenza didattica del ciclo allegorico senza indugiare sulla piacevolezza estetica che poteva distrarre dall'immediato rimando al concetto qui veicolato tramite le immagini scolpite.

Solo alcune delle opere udinesi evidenziano una maniera accurata e sono finemente eseguite (le statue di grandi dimensioni, e pure *Amor di Virtù*, in cui Goi ritrova i modi di Orazio Marinali,([163]) *Notte*, *Merito*, *Pace*...), mentre la maggior parte risulta piuttosto rigida e ripetitiva nell'impostazione (i Quattro continenti, Pietà, Fortezza, *Ecclesia*...), con atteggiamenti e panneggi manierati, scarsamente rifiniti come sono e con limitata insistenza nella definizione degli attributi – invece direttamente ripresa dal Ripa in talune sculture del ciclo – che potrebbero rendere più immediata la comprensione.

([162]) *Ibidem*. Sulla statuaria di Passariano cfr. F. VENUTO, *La statuaria di Villa Manin*, in *Codroipo. Inventario dei Beni Culturali del Comune*, a cura di M. MORENO. Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Quaderni del Centro regionale di catalogazione dei beni culturali, 26, Villa Manin di Passariano, 1996, 155-173; EAD., *La decorazione statuaria di un giardino settecentesco. Il caso di Villa Manin*, in *Il Restauro delle sculture lapidee nel parco di Villa Manin di Passariano. Il viale delle Erme*, a cura di E. ACCORNERO, Passariano, Regione autonoma Friuli Venezia Giulia, Centro di catalogazione e restauro dei beni culturali, 1997, 38-82.

([163]) GOI, *Scultura del Settecento nel Friuli-Venezia Giulia*, 94; per proposte attributive ancor più circostanziate cfr. M. DE GRASSI, *La statuaria da giardino in Friuli: il ruolo delle botteghe vicentine*, in *Artisti in viaggio 1600-1750*, 221-232, per la citazione 229-230. Per i rimandi a Passariano cfr. M. DE VINCENTI, *Scultori foresti alle dipendenze dei Manin (II): Agostino Testa, Francesco Bonazza, Francesco Bentos, Marino, Giuseppe e Paolo Groppelli, Giacomo Cassetti*, *ibidem*, 273-288.

Sulla base di queste ed altre riflessioni, recentemente Massimo De Grassi ha avanzato l'ipotesi che la maggior parte delle statue del ciclo, eseguito con verosimiglianza nei primi anni '30, si debba soprattutto al vicentino Agostino Testa (1662ca.-1735), già molto attivo nel cantiere di Passariano (come ha sottolineato la De Vincenti, assegnando a lui la prevalenza delle sculture del giardino di Villa Manin) e che aveva già lavorato con Orazio Marinali. Analoghe appaiono le modalità di enucleazione dei tratti somatici e la complessione generale delle figure (corporatura compatta, pieghe un po' schiacciate delle vesti, ecc.). Alla sua bottega apparterrebbero il Merito, Asia, Europa, Africa, Occidente, Mezzodì, Notte, Giustizia, Prudenza, Carità, Pietà, Fede, Modestia, Pace, Abbondanza.

Lo studioso intravede poi la presenza di una bottega concorrente, forse da spiegarsi "con un progressivo appannamento della capacità dell'anziano scultore agli inizi degli anni trenta, tanto da rendere necessario al committente affidare ad altri il completamento del ciclo".

Assegna inoltre a Giacomo Cassetti, che riprende la prassi tipica della produzione della bottega di Orazio Marinali, l'Amor di virtù, mentre Francesco Iliaco, allievo semisconosciuto del Cassetti, sarebbe l'autore di *Remuneratrix* (colei che ricompensa, secondo S. Agostino), Costanza, Virtù, *Ecclesia* (vero fulcro dell'intero programma), sculture vicine alle opere del Testa per gli impianti complessivi delle figure ma molto diverse in alcune modalità esecutive (a motivo della cadenza serrata e quasi metallica delle pieghe delle vesti).

Le ipotesi attributive del De Grassi, richiamando l'eredità del Marinali in questo genere di produzione, appaiono adeguatamente motivate e coerenti con quanto prima evidenziato.

Resta un altro nodo da sciogliere: la testimonianza del Faccioli indica ventotto statue, mentre ne sono state contate ventiquattro. Ne mancherebbero quattro. Si tratta forse di quelle collegabili alla "prospettiva" di cui si parla nei documenti? La collocazione di quest'ultima porta ad ulteriori interrogativi, se posizionata di fronte al loggiato dell'edificio, tra i due ingressi laterali che interrompono il perimetro sul fondo, caratterizzati

da cancelli di ferro, o se piuttosto situata al termine delle più brevi ali laterali, a creare due ingressi in quella positura.

Si possono invece inserire nell'elenco suggerito dal Faccioli le quattro statue degli Evangelisti, sistemate sopra la balaustra che separa l'ambito sacro della chiesa di S. Antonio dallo spazio circostante?

Chi scrive propende per la seconda ipotesi, che assegna allo scultore (che le eseguì per conto del Morlaiter) anche questa serie di personaggi, immediatamente riconoscibili come gli Evangelisti (che sono degli stessi anni, per affinità stilistica, come ribadisce pure De Grassi).

Questi sono infatti da collegare per tecnica esecutiva alla serie del giardino (si vedano le assonanze S. Giovanni-America, S. Luca-Mezzodì); assolvevano peraltro ad una funzione analoga a quella della serie del giardino, essendo collocati anch'essi su una recinzione, a sacrale protezione di spazi cui viene conferito un ruolo simbolico: non più lasciati nell'indeterminatezza, nel caos del peccato, tali ambiti sono trasformati dalla volontà umana in qualcosa di elevato e protetto, spiritualmente elevato.

L'unica differenza sta nel fatto che la balaustra del sagrato di S. Antonio – esiguo *hortus conclusus* quadrangolare – è affacciata verso lo spazio pubblico con cui interagisce e si distingue, mentre la recinzione del giardino, che pur comunica con i fondi retrostanti, si proietta verso uno spazio privato ed è visibile solo varcando il solenne ingresso al Palazzo e oltrepassando le breve corte interna.

Gli evangelisti sono quattro come i dottori della Chiesa (dipinti in biblioteca). Quattro risultano pure le parti del mondo conosciuto (*Europa, Asia, Africa, America*), del Giorno con relativi punti cardinali (*Alba/Oriente, Mezzodì, Occidente/Vespro, Notte*) e le Virtù cardinali (*Prudenza*/qui Verità, *Giustizia, Fortezza* e *Temperanza*/qui Vigilanza), che rappresentano i principi morali cui devono attenersi i comportamenti del cristiano, cui si abbinano le tre Virtù teologali (*Fede*/qui Ecclesia, *Speranza*/qui Castità, *Carità*), che ne guidano lo spirito, secondo la dottrina teologica.

Si tratta di una sorta di mappa etica del credente nello spazio

e nel tempo, ispirata ai valori spirituali che, a fronte della caducità della gloria terrena, offrono un'àncora di salvezza, motivando il quotidiano operare.

Sette (altro numero carico di risonanze simboliche) sono le figure in ciascuna delle due ali, più dieci oltre alle altre quattro sulla balaustra di S. Antonio (quattordici anch'esse, in totale).

Il giardino patriarcale evidenzia una specifica simbologia numerica, che però risulta allusiva, non esplicitata in forma interamente decifrabile così come ci è pervenuta.

Giustizia, Pace o le quattro grandi statue sui pilastri di fondo *(Verità, Sapienza/Vigilanza, Carità, Fortezza)* risultano concetti facilmente comprensibili e opportuni in quel contesto. Carità e Giustizia sono situate anche nelle nicchie della facciata dell'adiacente S. Antonio (e le Virtù Teologali, insieme ad altre figure allegoriche (Fede/Religione, etc.) sono state riprodotte a stucco da Giovanni Maria Andreoli negli ambienti del piano nobile.([164])

Merito, L'Amor di Virtù, Remuneratrix (Gratitudine), Costanza, Fedeltà, Pietà paiono quasi una velata allusione al personale sentire ed operare del patriarca Daniele, che il biografo Francesco Florio descrive saggio, affabile, cortese, parsimonioso.([165])

Rimandano però anche ai concetti etici, più volte ribaditi all'epoca, cui dev'essere ispirata la vita, pubblica e privata, dell'animo nobile e pio. Il Merito rimanda all'esercizio delle virtù (connesso all'*Amor di Virtù*), secondo rimandi di estrazione classica (*Vigilanza, Abbondanza/Liberalità, Costanza, Fedeltà*) che ben si combinano con i contenuti religiosi. Queste virtù devono essere perseguite sull'esempio di tutti i patriarchi, e degli stessi Dolfin.

Ciò acquista particolare rilevanza se si pensa che, nel 1747, Daniele vestì la porpora cardinalizia. Questa lettura nella sostanza coincide con quanto proposto da De Grassi: "Si profila dunque un complesso dove alle virtù canoniche si associano

([164]) Sugli stucchi de piano nobile cfr. PAVANELLO, *Il Tiepolo e il suo tempo*, 282-283.
([165]) FLORIO, *Elogio di mons. Dionigi Delfino*, 169.

quelle dei Dolfin [...] lette in filigrana con le parti del giorno e del mondo, a glorificare una famiglia tutta indirizzata a valorizzare le peculiarità cristiane del patriarcato minacciato".([166])

La Divina sapienza celebrata nel soffitto dipinto dal Bambini in biblioteca diventa sommo esercizio di conoscenza collegato alle virtù che devono ispirare un presule buono quanto giusto (con riferimento alla presenza del Tribunale, cui rimanda pure la figura del re Salomone dipinta dal Tiepolo nella sala rossa), generoso e costante nell'esercizio del suo apostolato. In ciò gli sono di guida i santi eponimi del Patriarcato, Ermacora e Fortunato, e i patriarchi predecessori (tra cui il beato Bertrando, di cui Daniele promosse il culto).([167])

Negli esterni prosegue, portandolo a compimento in una sorta di *memorandum* personale ed insieme collettivo, il programma iconografico avviato all'interno del palazzo patriarcale. Per illustrarlo viene utilizzato un linguaggio codificato espresso in termini più immediati, privo di quell'impalcatura dottrinale concepita per gli interni, con i suoi affascinanti agganci teologici, ma non si è stati certo meno attenti alle potenzialità espressive dei rimandi simbolici, inducendo alla riflessione sull'etica cristiana.

È stata avanzata dal Muraro l'ipotesi secondo la quale il Tiepolo medesimo possa aver messo a disposizione la sua capacità ideativa fornendo, come fece anche in seguito, non solo i disegni per l'ornamentazione interna, ma pure per le statue e i mascheroni dell'esterno.([168])

Se questa interpretazione fosse corretta si potrebbe avanzare la proposta – secondo la lettura delle (allora) allieve restauratrici Martin e Turchetti nell'elaborato finale per il conseguimento del diploma di restauratore – che il pittore, mentre era attivo per la galleria e la sala rossa, quindi ancora al tempo del patriarca

([166]) V. CONTICELLI, *Nobiltà e merito: nuove proposte iconografiche per gli affreschi di Tiepolo a Monteviale*, in *La Villa Loschi Zileri Metterle in Monteviale di Vicenza*, a cura di L. PUPPI, Treviso, Canova, 1998, 69-105; DE GRASSI, *La statuaria da giardino in Friuli*, 266.

([167]) Sul culto del Beato Bertrando cfr. G. BENZONI, *Dolfin Daniele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40 (1991), 480.

([168]) MURARO, *Ricerche su Tiepolo giovane*, 59.

Dionisio, avesse predisposto un progetto poi non eseguito.([169])

Il Tiepolo ricorse all'*Iconologia* del Ripa: durante gli anni '30 del '700 il pittore realizzò un ciclo per Villa Loschi al Biron di Monteviale (Vicenza) desumendo spunti che poi elaborò con aulicità classica (tramite figurazioni quali *Nobiltà*, *Merito*, *Vigilanza*, *Virtù*, *Onore*, *Liberalità*...) per celebrare conseguentemente l'ingresso nelle fila del patriziato della famiglia Loschi attraverso un elaborato programma iconografico basato sulle simbologie del Ripa e sul richiamo ai modelli antichi.([170])

Più tardi propose i disegni per la redazione dei gruppi statuari che ornano i giardini di Villa Cordellina, a Montecchio Maggiore (già assegnate ai Bonazza e di recente rivendicate a Giacomo Cassetti, scultore in qualche modo collegato ad alcune delle opere del ciclo udinese considerato). Quindi l'artista non era estraneo a progetti globali di esaltazione/decorazione tipici della cultura dell'epoca, ma il suo apporto per l'impresa udinese del giardino non ha trovato adeguato riscontro e certamente l'ideazione (se mai ci fu, cosa che Goi esclude fermamente) non ha trovato esecuzione concreta molto felice, come invece è accaduto nel superbo apparato statuario della Cordellina.([171])

Qualche altro collegamento dal punto di vista contenutistico, al di fuori del settore giardinistico, potrebbe essere forse ricercato nella decorazione statuaria dei cenotafi celebrativi dei Manin nel duomo udinese, opera di un gruppo di scultori veneziani assai prestigiosi che, in una sede pubblica di immediata evidenza, diedero forma concreta ad un programma allegorico-celebrativo dai complessi riferimenti simbolici, come è stato appurato negli studi apparsi di recente.([172])

([169]) MARTIN-TURCHETTI, *Studio e proposta di restauro sulle statue del giardino del palazzo arcivescovile di Udine*, 99; sul rapporto tra il pittore e il paesaggio cfr. M. AZZI VISENTINI, *I giardini del Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, 137-143.

([170]) CONTICELLI, *Nobiltà e merito*, 69-105.

([171]) G. MARIACHER, *Le sculture di Villa Cordellina Lombardi*, in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, 321-326.

([172]) M. DE VINCENTI, *Sui monumenti del duomo di Udine*, «Venezia Arti» 11 (1997), 30-34 (con bibliografia precedente).

A Udine, dove furono predisposti vari apparati statuari, negli interni o sui pilastri esterni, forse i riscontri più probanti, limitatamente ai temi svolti, possono essere rinvenuti con il ricordato ciclo del Carmine (che comprende statue in pietra bianca di Val Solda raffiguranti dodici soggetti disposti a coppie quali: *Sanctitas/Charitas*, *Constantia/Dolor*, *Amor Proximi/Obedientia*, *Fides/Religio*, *Humilitas/Puritas*, *Fortitudo/Penitentia*).

Lo spunto iniziale per la decorazione statuaria del giardino patriarcale può aver trovato più modesta elaborazione in accordo con i presupposti della committenza di Daniele Dolfin, a delineare il mutamento oltre che delle propensioni personali anche del gusto generale, che dal tardo-barocco era orientato verso più misurate risultanze classiciste e intendimenti didascalici (di un illuminismo riformatore) più evidenti rispetto alle allegorie ridondanti care alla cultura barocca.

Gli artefici operanti per il giardino (fra cui il Cassetti, autore di alcune delle statue del giardino dei Trissino nell'omonima località del vicentino), più che far ricorso ad elaborazioni studiate per l'occasione, si affidarono a quei repertori di modelli citati all'inizio, utilizzati dalle botteghe venete come canovaccio per le elaborazioni richieste dai singoli committenti per i loro possedimenti. Ciò è palese nella levatura più modesta delle opere compiute e in una certa incongruenza nelle dimensioni, spiegabile altrimenti come enfatizzazione prospettica delle dimensioni del giardino, allo scopo di dilatare illusivamente l'area rispetto ai suoi confini naturali, in direzione di un brolo più ampio (con un effetto analogo a quello prodotto dall'esedra di palazzo Altan a S. Vito al Tagliamento, realizzato ad opera di Domenico Rossi al finire del Seicento).([173])

Può darsi che, oltre alle carenze stilistiche delle singole figure allegoriche, il nostro giudizio sia condizionato dal fatto che le statue devono aver subito dei cambiamenti nella collocazione, per la scarsa coerenza logica nella successione delle figure alle-

([173]) P. De Rocco, *Il giardino di Palazzo Tullio Altan nella San Vito dei giardini. Azioni di tutela e restauro, con una lettura storica*, «La panarie», 134 (2002), 15-39, con bibliografia precedente.

goriche (che si fronteggiano o si allineano in modo poco conseguente, o sono confinate in maniera incomprensibile, come *L'Amor di Virtù*, verso la muratura della fronte postica, limitando la portata dell'impatto simbolico), evidente nella rottura sul punto vita di alcune di esse, dovuta ad un'azione meccanica finalizzata allo spostamento, come hanno rilevato, a suo tempo, le restauratrici Martin e Turchetti.([174])

L'elaborato messaggio morale ha finito, a causa di queste traversie, per perdere gran parte dell'eco che doveva suscitare e sorte analoga ha coinvolto pure l'impostazione del giardino vero e proprio, che in origine s'imponeva, al contrario, per la semplicità della sua articolazione. Essa si configura come allegoria della Chiesa, rimanda al giardino paradisiaco con la fonte (*fons salutis*) al centro, caratterizzato dalla vera da pozzo coronata dallo stemma dolfiniano, in una variante settecentesca, meno severa, del tipico *hortus conclusus* medievale.([175])

La disposizione dell'area verde, in origine spartita da aiuole disposte a formare un ideale tappeto dispiegato in segno di omaggio alle simbologie ivi collocate, allude all'iniziazione dei misteri celesti. Colui che passeggiava lungo i vialetti compiva un itinerario contemplativo per ritrovare la pace interiore. Le varie statue, rappresentazioni allegoriche delle virtù che il credente deve sempre perseguire, costituivano le tappe di un percorso salvifico. Protetto era inoltre lo spazio recintato, tramite robusta muraglia, intervallata da alcuni ingressi (in una ripresa della simbologia della porta come *ianua Coeli*).([176])

Numerose sono le serie di opere profane per la decorazione dei giardini, alcune delle quali riscontrabili anche in Friuli,

([174]) MARTIN-TURCHETTI, *Studio e proposta di restauro sulle statue del giardino del palazzo arcivescovile di Udine*, 100.

([175]) M. A. GIUSTI, *I luoghi santi e il giardino-santuario*, in M. FAGIOLO-M.A. GIUSTI, *Lo specchio del paradiso. Il giardino e il sacro dall'antico all'Ottocento*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 1998, 148-156.

([176]) Su questi concetti cfr. F. CARDINI, *Il giardino monastico nelle sententiae di Bernardo di Clairvaux*, in *Il giardino storico. Protezione e restauro*, ICOMOS Toscana, Firenze, Regione Toscana, Giunta regionale, 1987, 89-96; M. FAGIOLO, *Il giardino del sacro e della virtù*, in M. FAGIOLO-M.A. GIUSTI, *Lo specchio del paradiso. L'immagine del giardino dall'antico al Novecento*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 1996, 187-207.

Passariano *in primis*, con cui il Goi ha suggerito punti di contatto, a dimostrazione di un mai sopito confronto fra le due dinastie di committenti.([177])

Si possono inoltre ravvisare richiami etici in aree gentilizie private, ad esempio nel giardino Barbarigo a Valsanzibio, connesso ai valori morali richiamati per espresso volere dei due fratelli committenti in un complesso risalente alla fine del Seicento;([178]) o il più tardo *Parterre Filosofico* nella Villa Beregan al Moracchino nei sobborghi di Vicenza, noto attraverso una composizione databile intorno al 1780.([179])

Per cicli di contenuto religioso si possono addurre esempi più limitati numericamente. A parte le realizzazioni ispirate ai modelli dei sacri monti controriformistici dell'età post-tridentina modellate come spettacolari *tableaux vivants*, si possono ricordare i giardini di meditazione dei collegi gesuitici, ove il complesso simbolismo ruota attorno al ciclo della vita umana al fine di produrre una riflessione sulla precarietà e vanità dell'esistenza.([180])

Per quanto riguarda il primo esempio si può ricordare che il modello del giardino-santuario è replicati in Veneto nel santuario di Monte Berico a Vicenza o a quello delle sette chiese – ispirate alle basiliche di Roma – a Monselice, lungo il crinale del monte, conducenti all'anfiteatro sacro di Villa

([177]) Su Passariano cfr. i dati bibliografici presentati nella nota 162.

([178]) Sulla statuaria in Villa: M. AZZI VISENTINI, *L'Olimpo in Villa. Riflessioni sulla statuaria nei giardini veneti tra Sei e Settecento*, in *Il giardino e la memoria del mondo*, a cura di G. BALDAN ZENONI-POLITEO e A. PIETROGRANDE, Firenze, Olschki, 2002, 93-106; L. CAMERLENGO, *Il giardino della scultura, in Scultura a Vicenza*, 293-321; sul giardino Barbarigo: C. SEMENZATO, *Una proposta per il giardino di Valsanzibio*, «Arte Veneta», 39 (1975), 219-223; L. PUPPI, *The Giardino Barbarigo at Valsanzibio*, «Journal of Garden History», (1983), 281-300; L. PUPPI, *"Quivi è l'inferno e quivi il paradiso". Il giardino di villa Barbarigo a Valsanzibio nel Padovano*, in *L'architettura del giardino d'occidente*, a cura di M. MOSSER e G. TEYSSOT, Milano, Electa, 1992, 181-183.

([179]) M. AZZI VISENTINI, *Il "Parterre Filosofico" di Nicolò Beregan alle Maddalene di Vicenza*, in *Il giardino veneto tra Sette e Ottocento e le sue fonti*, Milano, Il Polifilo, 1988, 167-170.

([180]) Sui sacri monti cfr. nota 164, sui giardini gesuitici S. MACIOCE, *Aspetti simbolici nel giardino del Noviziato di S. Andrea al Quirinale in Roma*, in *Memor fui dierum antiquorum. Studi in memoria di Luigi De Biasio*, a cura di P.C. IOLY ZORATTINI-A.M. CAPRONI con la collaborazione di A. STEFANUTTI, Pasian di Prato (Udine), Campanotto, 1995, (Zeta Università, 59), 381-395.

Duodo, in asse con la chiesa di S. Giorgio, verso il quale essa si rivolge.([181])

Il progetto tardo-cinquecentesco dello Scamozzi riguardante la "via romana" fu completato con la sistemazione del colle alla fine del Seicento, per poi ottenere una specie di esedra sacra, con la creazione, in prossimità della grotta, di un ninfeo coronato da statue (sei), attribuite queste ultime dalla bottega dei Bonazza (e con vari punti di tangenza, per gli atteggiamenti e i riferimenti simbolici, con quelle di Udine), scultori questi molto attivi nella specifica tipologia della statuaria da giardino; sono inoltre attribuite a Tommaso, che deve averle realizzate intorno al 1740, quelle sui pilastri che, dal giardino inferiore, consentono l'accesso al teatro sacro. Eccettuata la parte terminale con l'esedra, che fa tesoro della conformazione del colle e della presenza della grotta, poi andata distrutta, il giardino è disposto in forme semplici, quadrangolari, con le vie che s'intersecano ad angolo retto e con al centro una fonte, come è consueto in tutti i giardini di sacra meditazione. Sui quattro pilastri d'accesso all'anfiteatro, come s'è detto, si innalzano quattro imponenti statue, tra cui il *Meriggio*, una delle quattro parti del giorno, che ha molti punti di contatto (iconografici, più che stilistici) con il *Mezzodì* di Udine.([182])

Quale "teatro sacro" si configura anche il giardino patriarcale, nella teoria delle virtù che inducono a riflettere sul senso della condizione umana nel mondo e l'appello confidente alla bontà divina. Forse ispirato alla visione rigorista dell'avo Giovanni (autore di numerose tragedie d'argomento sacro)([183]) rispetto alla concezione più aperta all'innovazione e alla sperimentazione proposta dallo zio Dionisio, Daniele si attenne ad

([181]) L.PUPPI-L. OLIVATO PUPPI, *Scamozziana. Progetti per la "via romana" di Monselice e alcune altre novità grafiche con qualche quesito*, «Antichità viva», 4 (1974), 54-80; V. FONTANA, *Villa Duodo, Monselice*, in *Il giardino veneto. Dal tardo Medioevo al Novecento*, a cura di M. AZZI VISENTINI, Milano, Electa, 1988, 123-125.

([182]) Sui Bonazza cfr. nota 160.

([183]) *Le tragedie di Giovanni Delfino ... cioè La Cleopatra, Il Creso, La Lucrezia, Il Medoro: ora per la prima volta alla sua vera lezione ridotte e illustrate col Dialogo apologetico dell'autore, non più stampato*, Padova, Comino, 1733. Vedasi pure G. PAOLIN, *Il patriarcato in età moderna*, in *Patriarchi*, 341-343.

uno schema devozionale più scarno e didascalico, ove prevale l'espressione del significato a cui è subordinata la resa formale.

Certo è che gli interventi di modifica, a partire da quelli effettuati nell'Ottocento per arrivare alle consistenti modificazioni cui si è dato corso tra il 1956 e il 1958, quando l'area è stata completamente alterata nella sua struttura originaria e piantumata con spirito vivaistico (con l'introduzione di un cedro himalayano, due tassi, due cespugli di pittosporo) (figg. 29 e 30), hanno sconvolto l'impianto formale([184]) del giardino che garantiva una corretta comprensione dell'insieme e il suo stringente legame tematico con gli interni.

Scompaginato e trasformato in un anonimo fondale, il giardino con la sua teoria di statue, a lungo mal leggibili perché non soggette a costanti interventi di ripulitura, è stato praticamente ignorato per lunghi decenni fino a che, in occasione dell'apertura del Museo diocesano d'arte sacra, è stata avviata una tendenza inversa: alcune statue del giardino sono state restaurate dalle ricordate M.G. Martin e M. Turchetti, restauratrici diplomatesi presso il Centro regionale di restauro di Passariano.([185])

I lavori sono stati ripresi, nel 2003 e terminati nell'anno successivo, con la pulitura delle statue corrispondenti all'ala della biblioteca, e completati ad opera delle operatrici della cooperativa Sebastiano Ricci di Udine.([186])

Grazie a questa operazione restituiva ora è sotto gli occhi di tutti l'importanza non solo dei manufatti interessati, ma anche il legame con il luogo che recingono – che andrebbe riconside-

([184]) F. ZENI, *Tra cedri e 24 statue all'ombra del Tiepolo, I Giardini storici/13*, «Messaggero del lunedì», 11 marzo 1996, 7.

([185]) MARTIN-TURCHETTI, *Studio e proposta di restauro sulle statue del giardino del Palazzo Arcivescovile di Udine*; «Messaggero Veneto», 8 maggio 1994.

([186]) Una relazione sul restauro effettuato dalla Cooperativa Sebastiano Ricci è stata pubblicata in *Le statue restaurate del giardino del palazzo patriarcale*, Udine, Arti grafiche friulane, 2004. Si rimanda alla relazione storica di M. DE RE - COOP. SEBASTIANO RICCI, *La decorazione in pietra del giardino di Palazzo Arcivescovile, ibidem*, 6-10, e la prefazione, a p. 4, di Paolo Casadio che così si conclude: "Ci si augura che il lavoro [...] possa continuare con lo studio e la riproposizione del verde storico, che – nella tradizione del giardino all'italiana – costituiva l'ineludibile cornice entro la quale le sculture, come mute apparizioni, accoglievano, col loro allegorico messaggio, i visitatori del palazzo, appagandone insieme il senso estetico e l'intelligenza".

Fig. 29 - Veduta del giardino dall'alto e, sul fondo, il brolo retrostante, oggi trasformato.

Fig. 30 - Particolare della vegetazione odierna e della vera da pozzo con stemma Dolfin al centro dell'area.

rato (e rivisitato con un adeguato progetto di restauro) come opera unitaria e composita quale è appunto un giardino storico –, parte integrante e meta conclusiva dell'*iter* progettuale dell'intero sistema del palazzo patriarcale.

A tal riguardo avanzo l'ipotesi di un filo conduttore nei temi trattati, sulla scia delle interpretazioni degli studiosi che hanno affrontato l'argomento: Gloria del divino Legislatore, Trionfo della divina Sapienza e del retto sapere sulle false credenze, Storia della salvezza del popolo eletto, legittimità dell'eredità patriarcale di Aquileia in Udine, Esercizio delle virtù che ispirano l'esistenza dell'animo nobile e pio, come principio ispiratore dell'azione pastorale dei patriarchi (con i santi patroni Ermacora e Fortunato, che hanno diffuso il verbo cristiano – raccolto dagli Evangelisti – nell'Alto Adriatico) per i fedeli della diocesi e a comun beneficio di una città che ha assunto un volto rinnovato grazie anche alla lungimiranza, alla liberalità e alla caritatevole pietà dei suoi presuli.

Le immagini n°1, 2, 6, 7, 8, 8bis, 9, 10, 11 sono statue effettuate da Luca Laureati, le altre dall'autrice del presente saggio.

Lo studio qui presentato, rielaborazione di una ricerca in corso da alcuni anni, è stato condotto grazie all'aiuto e alla disponibilità della direzione e del personale del Museo Diocesano, della Biblioteca del Seminario e dell'Archivio della Curia, della Biblioteca Civica e dei Civici Musei di Udine, nonché del Centro di Catalogazione e Restauro della Regione Friuli-Venezia Giulia con sede a Villa Manin di Passariano (Udine).

L'ORGANO CALLIDO DI S. VALENTINO A UDINE: PROPOSTA PER UN RECUPERO

Borgo Pracchiuso a Udine ha vissuto in passato una vivace attività musicale, legata in particolare al suono degli organi che si potevano ascoltare nelle chiese del quartiere. Infatti, già nel Settecento, le chiese della B.V. delle Grazie, di S. Valentino, di S. Agostino e dell'Addolorata, annessa al convento della Beata Vergine dei Sette Dolori, erano provviste di organo; nel secolo successivo l'organaro carnico Pietro De Corte arricchiva di una sua pregevole opera la chiesa della Madonna del Rosario (Istituto Renati) e, nel 1926, la ditta padovana Malvestio collocava uno strumento nella chiesa di San Gerolamo del collegio Tomadini.([1])

La chiesa di S. Valentino conserva ancor oggi un prezioso organo settecentesco costruito dal celebre organaro veneto Gaetano Callido. Tale manufatto versa da quasi un secolo in grave stato di abbandono e fatiscenza e rimane l'unico strumento settecentesco del capoluogo friulano ancora in attesa di un restauro che permetta il recupero delle sue funzioni e sonorità. Come si legge nel catalogo manoscritto di Gaetano Callido, l'organo risulta essere l'opera 202ª costruita nel 1783.([2]) Dopo la collocazione l'organo rimase in attività per pochi decenni, poiché nel 1808 la sede parrocchiale venne trasferita alle Grazie:

([1]) Su borgo Pracchiuso e le sue chiese: P. DELL'OSTE, *S. Valentino. Frammenti storici*, Udine, Tip. Percotto, 1923; G. DE PIERO, *Brevi note storiche sulle antiche parrocchie della città di Udine (chiese, monasteri, oratori, cappelle, ospizi e collegi)*, Udine, Graphik Studio, 1982, 71-89; *Vicinia di Pracchiuso. Quaderno dei verbali (secoli XVII-XVIII)*, a cura di V. MASUTTI, Udine, Graphik Studio, 1991.

([2]) R. LUNELLI, *Studi e documenti di storia organaria veneta*, Firenze, Olschki, 1973, 139.

la chiesa di S. Valentino cade in un progressivo stato di abbandono che si protrasse fino al 1896, quando vennero iniziati importanti lavori all'interno e all'esterno del sacro edificio. Anche per l'organo, allora, si rese necessario un radicale restauro: nel febbraio 1898 l'organaro Beniamino Zanin riparò la meccanica, sostituì una canna del Ripieno, pulì ed accordò tutte le canne. L'organo venne così rimesso in funzione dopo un lungo periodo di silenzio.([3]) Nel 1911 il padovano Domenico Malvestio, che stava costruendo il nuovo grande strumento alle Grazie, ripassò l'organo di S. Valentino rinnovando anche il mantice.([4])

Si giunse infine all'epoca della prima guerra mondiale, in cui si ebbero gravi e numerose perdite anche nel patrimonio organario friulano. Il 16 agosto 1918 l'ufficiale Emil Henn, 'esperto' di arte organaria, requisì le canne dell'organo di S. Valentino: l'ordine era giunto dal comando supremo austro-ungarico, che con una circolare datata 27 aprile 1918 intimava la requisizione delle canne degli organi conservati nelle chiese del territorio occupato, allo scopo di ottenere metallo utile alla fabbricazione di munizioni. Mancavano pochi mesi alla fine della guerra e l'esercito nemico, ormai stremato e al limite delle forze militari ed economiche, cercava in tutte le maniere di salvare una situazione ormai inevitabilmente destinata al tracollo. Il parroco mons. Pietro Dell'Oste era riuscito nell'impresa di salvare dalla requisizione il nuovo organo delle Grazie, ma non poté far nulla sulla confisca del più antico organo di S. Valentino. La requisizione comportò l'asporto di 40 chili di canne in lega di stagno e di 22 chili di canne in lega di piombo, come informa la ricevuta diligentemente redatta dall'ufficiale tedesco Henn.([5]) Due anni dopo la fine della guerra l'organista don Bonaventura Zanutti venne incaricato dal Tribunale di

([3]) Convento della B.V. delle Grazie di Udine, Archivio storico parrocchia della B.V. delle Grazie, b. 189.

([4]) Convento della B.V. delle Grazie di Udine, Archivio musicale, b. 1.

([5]) Convento della B.V. delle Grazie di Udine, Archivio storico mons. Dell'Oste, b. 64/Requisizione organi delle chiese parrocchiali di Udine.

Fig. 1 - La cantoria e la cassa dell'organo di S. Valentino in una fotografia del 1899.

Udine di accertare i danni causati dal nemico: il sacerdote cividalese nel documento afferma che l'organo di S. Valentino «abbenché di proporzioni modeste va annoverato fra i migliori della città" e ne ricorda il suono «pastosamente soave per l'equilibrio perfetto". Le canne asportate risultano 224: tra queste la facciata di stagno del Principale, i registri della Vigesimaseconda, Vigesimasesta, Vigesimanona e il Flauto in XII. Nella relazione la tastiera, le canne in legno, i mantici e la meccanica sono descritti quali elementi ancora recuperabili.(6) Nei decenni seguenti la spoliazione delle canne è proseguita inesorabile, dato che attualmente si contano solamente una sessantina di corpi fonici superstiti.

Lo strumento

La cassa dell'organo di S. Valentino, collocata in cantoria sopra la porta d'ingresso, si caratterizza per le lesene sovrapposte sorreggenti una spezzata trabeazione estesa anche sui fianchi e sormontata da timpano arcuato e da fastigio intagliato a racemi floreali con ghirlanda e stemma dorato. Al centro si apre un fornice inflesso che, prima della spoliazione, accoglieva la piramide di canne del Principale.

La cantoria, di linee movimentate e ben raccordate, è in aggetto in corrispondenza della cassa e alle estremità; il parapetto, mistilineo, è compartito da pilastrini e da specchiature incorniciate, di cui, quella centrale, reca un'iscrizione bordata da ghirlande dorate. Il corrimano è sormontato da una grata novecentesca traforata e suddivisa da cornici. Sicuramente il complesso ligneo è stato riverniciato e presenta una cromia verde sulla cantoria, biancastra sulla grata e grigia sulla cassa.

La facciata presentava un'unica campata di 21 canne di stagno del Principale, da Sol_1, disposte a cuspide con ali convergenti, profilo piatto e bocche allineate.

La tastiera, originale, è incorporata nella cassa 'a finestra', ed

(6) Convento della B.V. delle Grazie di Udine, Archivio storico mons. Dell'Oste, b. 72.

Fig. 2 - L'organo come appare oggi.

è composta di 45 tasti (Do_1-Do_5) con prima ottava corta. I tasti diatonici sono ricoperti di bosso; i cromatici sono di noce e dipinti di nero. Sopravvivono una porzione della cornice fissata sotto i tasti e 32 frontalini di bosso torniti a lunetta. I profili dei modiglioni sono riconducibili a quelli praticati da Callido tra il 1775 e il 1800 circa. La trasmissione della tastiera è a meccanica sospesa di cui esiste ancora la catenacciatura.

La pedaliera è a leggio, con 17+1 tasti corti di noce (Do_1-La_2), ed è costantemente collegata alla tastiera; il tasto La_2 aziona il Tamburo.

I registri presentano tiranti con anello e pomolo torniti da cui sporge, ribattuto, il tirante metallico che si collega ai catenacci fissati sulla tavola di riduzione dei registri.

I tiranti dei registri sono disposti su due colonne verticali a

destra della tastiera. Risultano asportati il tirante del Contrabbasso, i pomoli del Principale bassi e della Cornetta. I cartellini originali a stampa portano le seguenti denominazioni dei registri:

Principale 8 Bassi [8']
Principale 8 Soprani
Ottava 4
Quintadecima
Decimanona
Vigesima Seconda
Vigesima Sesta
Vigesima Nona
Contrabassi [16']
Voce Umana
Flauto in XII
Cornetta
Tromboncini Bassi
Tromboncini Soprani

Il mantice a lanterna con due pompe d'alimentazione è collocato alla destra della cassa; il sistema di azionamento avviene tramite stanga di noce collegata alle pompe.

Il somiere a tiro in noce ha la secreta chiusa da anta con naselli di legno. I 45 ventilabri sono d'abete a sezione triangolare. Il somiere è munito di 13 stecche.

Il crivello è d'abete, rivestito con carta ricavata da pagine manoscritte del XVIII secolo.

Le canne, conservate in pessime condizioni, sono circa una sessantina e si trovano sparse per lo strumento. Si conservano quasi integralmente le canne dei Tromboncini e quelle di legno dei Contrabbassi.(7)

L'autore

Gaetano Antonio Callido nasce ad Este il 14 gennaio 1727; si trasferisce a Venezia nell'aprile 1742 e sei anni dopo costruisce per la chiesa di Casale di Scodosia (Padova) il suo primo

(7) Si ringrazia la Soprintendenza del Friuli Venezia Giulia per le fotografie e la consultazione della scheda redatta da Loris Stella nel maggio 1996.

Fig. 3 - Tastiera, registriera, pedaliera e trasmissioni meccaniche.

Fig. 4 - Interno dell'organo con le canne superstiti danneggiate.

Fig. 5 - Marchio a fuoco di Gaetano Callido.

organo, forse da autodidatta o forse sotto la guida di Giovanni Battista Piaggia. In seguito diventa allievo e collaboratore del celebre maestro dalmata don Pietro Nachini, dal quale si stacca definitivamente tra il 1762 e il 1763. Da allora inizia un'intensa attività artigianale: aiutato dai figli Agostino Giacomo (1759-1826) e Antonio (1762-1841) realizza oltre 500 organi, con una media annua di circa dieci strumenti, collocati nelle diverse regioni della Repubblica veneta e anche in lontani stati esteri. Nel 1766 ottiene il prestigioso incarico di rifare i tre organi della basilica Marciana e nel 1770 ne diviene conservatore stabile, con lo stipendio annuo di 45 ducati. Muore a Venezia l'otto dicembre 1813. Le sue opere si contraddistinguono per cura e solidità di fabbricazione. Partendo dal modello nachiniano, Callido amplia le possibilità sonore dell'organo con l'introduzione dei Violoncelli di legno e della Violetta. Della sua intensa produzione rimane un resoconto schematico, redatto su tre tabelloni manoscritti di tela, già proprietà degli organari Bazzani, poi dello studioso Renato Lunelli ed ora conservati nella Biblioteca comunale di Trento.([8])

Callido costruisce nelle province friulane una ventina di strumenti.([9]) Nella città di Udine, oltre all'organo di S. Valentino, è perfettamente conservato quello della parrocchiale di S. Giorgio Maggiore (fabbricato nel 1800, è la sua 375ª opera), mentre distrutti o dispersi risultano gli organi di S. Pietro in borgo Aquileia (1779 op. 148), di S. Francesco (o dell'Ospedale, 1799 op. 368) e della basilica della Madonna delle Grazie (1799 op. 369). L'organo del Redentore (1780 op. 158), radicalmente modificato da Valentino Zanin nel 1841 e razziato dall'invasore durante la prima guerra mondiale, dal 1921 è conservato nella parrocchiale di Liessa (Grimacco).

([8]) Sulla figura dell'organaro Gaetano Callido, oltre alla fondamentale e già citata opera di Renato Lunelli, si veda: A. TREVISSOI, *Gaetano Callido e l'arte degli organi a Venezia*, «Strenna di primavera», Venezia, 1884, 49-66; F. FRANCESCHETTI, *Gaetano Callido Estense*, Este, 1911; O. MISCHIATI, *Callido Gaetano*, *DBI*, XVI, 1973, 747-750; S. SBORDONE, *Contributo per un regesto degli organi di Gaetano Callido sulla base del catalogo redatto dall'autore*, «Rassegna veneta di studi musicali», 11-12 (1995-1996), 269-346.

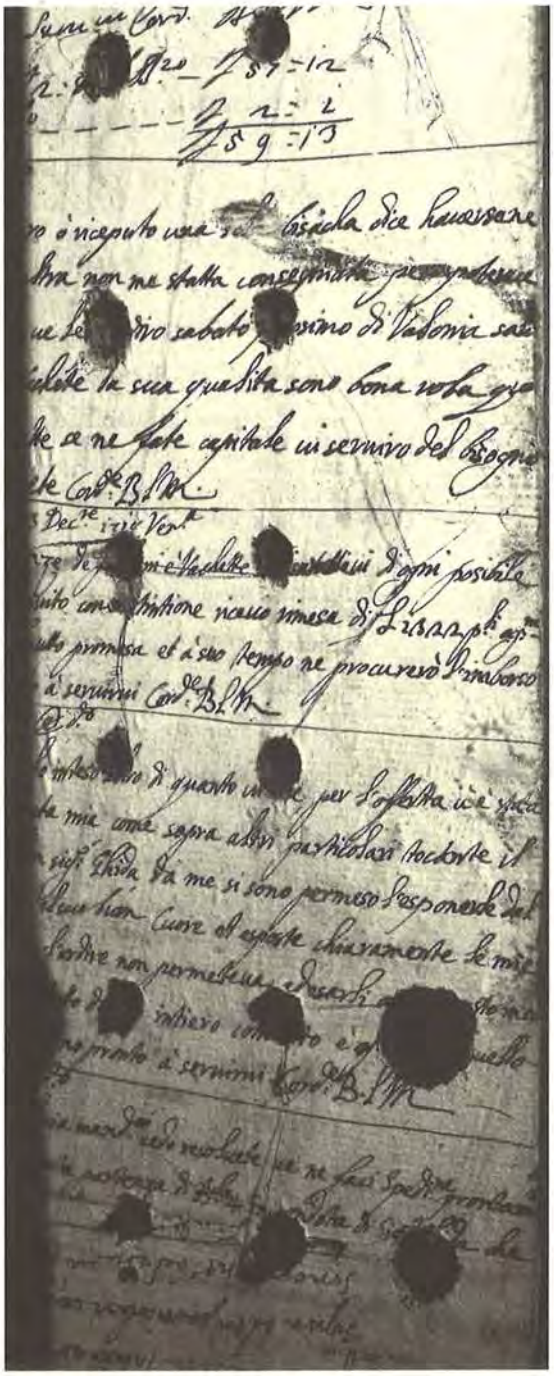


Fig. 6 - Particolare del crivello rivestito con carta manoscritta.

L'organo costruito per il monastero di S. Bernardino (1787 op. 243) si trova ora nella parrocchiale di Mereto di Tomba; rimane infine non identificato un organo che Callido deve aver costruito, stando ai già ricordati tabelloni, per una chiesa udinese nel 1775 (op. 109).

Lorenzo Nassimbeni
Loris Stella

(9) Sugli organi costruiti da Callido in Friuli: G. VALE, *Contributo alla storia dell'organo in Friuli*, «Note d'archivio per la storia musicale», 4 (1927), 61; I. PARONI-O. BARBINA, *Arte organaria in Friuli*, Udine, Nuova Base, 1973; *Organi restaurati del Friuli-Venezia Giulia. Interventi di restauro della Regione Friuli-Venezia Giulia dal 1976 al 1993*, Villa Manin di Passariano-Udine, 1994; Quaderni del Centro regionale di catalogazione dei beni culturali, 23; *Organi e tradizioni organarie nel Friuli Venezia Giulia. L'Arcidiocesi di Gorizia*, a cura di L. NASSIMBENI, schede tecnico-descrittive degli organi a cura di L. STELLA, Udine, Pizzicato, 2004.

NOVITÀ PER FRANCESCO ZUGNO E GIOVANNI DOMENICO RUGGIERI

Scrive nella seconda metà del secolo XVI il conte Girolamo di Porcia che Udine «non è città e per non essere forte, e perché non ha vescovo, tuttoché il patriarca vi tenghi il suo vicario da un certo tempo in qua». In ogni caso è «ben adorna sì di edifici pubblici, come di monisteri di frati e di monache, di ospitali, di palazzi ...».(1) Nel 1753 Francesco Beretta, descrivendo la città «capitale della provincia del Friuli Veneto», ricorda la presenza di «otto conventi di religiosi regolari, 12 monisterj di monache e di donzelle ritirate sotto diverse regole e diversi istituti; e sono sotto la sopraintendenza della città, la quale assegna a ciaschedun monastero tre suoi nobili cittadini, che col nome di *sindici* ne hanno la direzione per le cose economiche».(2)

La presenza di un così elevato numero di conventi ben regolati e spesso dotati di ampie disponibilità economiche, sia per l'appartenenza di molti dei religiosi al mondo nobiliare udinese, sia perché la città – come afferma lo storico Giovanni Giuseppe Capodogli – «fa' molte elemosine a' luoghi pij, ed a poveri bisognosi»,(3) è di per sé indicativa del clima religioso vissuto dal Friuli nei secoli passati.

La città vide sorgere, a partire dal XIII secolo almeno, conventi e monasteri che ebbero peso non secondario nella vita sociale, culturale ed economica del territorio; complessi architettonici spesso di notevole dimensione e di forte impatto visi-

(1) *Descrizione della Patria del Friuli fatta nel secolo XVI dal conte Girolamo di Porcia*, Udine 1897, 67.

(2) [F. BERETTA], *La Patria del Friuli*, Venezia, Albrizzi, 1753, 18.

(3) G. G. CAPODAGLI *Udine illustrata*, Udine, Schiratti, 1665, 50.

vo, a giudicare da quanto ancora resta e dall'iconografia antica, caratterizzati per la gran parte da chiese grandi e di bella forma e da chiostri eleganti. E se il chiostro, chiamato anticamente *paradisus,* con un albero al centro a ricordare il *lignum vitae* e la fontana a rappresentare il fonte battesimale, nella simbologia cristiana è metafora di paradiso terrestre (come spiega nel suo breve trattato *Gemma Animae,* I, 148-149, Onorio di Autun, poligrafo originario di Canterbury vissuto tra il 1095 ed il 1135), «il complesso monastico nel suo insieme poteva essere considerato come un giardino mistico, difeso com'era dalle tentazioni del mondo, avvolto nel silenzio che consentiva la manifestazione divina. I monaci vi coltivavano, tra l'altro, i gigli della castità, le rose della pazienza e le violette dell'obbedienza, e si abbeveravano alla fontana delle sacre scritture che, tramite la meditazione giornaliera, avrebbe consentito loro di passare direttamente dai giardini di questo mondo a quelli dell'eternità».([4])

Meditazioni, preghiere e quotidiani esercizi spirituali non impedirono però ai religiosi di desiderare e commissionare opere d'arte per i propri luoghi di culto e di residenza terrena: mossi tuttavia, più che da motivazioni estetiche, da finalità didascalico – devozionali, così che pitture, sculture, intagli, oreficerie eccetera, divenissero esse stesse nella forma e nel contenuto inni di gloria a Dio, alla venerata Madre di Cristo, a tutti i Santi.

Nel corso dei secoli i maggiori artisti regionali, e molti anche forestieri, furono chiamati a dipingere grandi pale d'altare o semplici quadretti, ad affrescare chiese e chiostri, ad innalzare altari, ad intagliare statue per una più immediata comprensione dei dogmi della fede utili all'elevazione dell'anima. E se anche molto è andato perduto nel tempo, e solo pallide tracce di pittura ancora testimoniano di antichi racconti sui muri del chiostro del convento della Beata Vergine delle Grazie, dei Carmelitani (Beata Vergine del Carmine), di San Francesco

([4]) M. Azzi Visentini, *I giardini di Dio,* in *I chiostri di Vicenza,* Vicenza, Terra Ferma, 2000, 13

della Vigna, le pagine dei memorialisti antichi e la documentazione in qualche modo salvata e ritrovata testimoniano di una straordinaria ricchezza di opere d'arte presenti in passato in monasteri e conventi; ciò che del resto traspare da quanto al giorno d'oggi è conservato ancora *in situ*.

Le perdite più consistenti risalgono però ai primissimi dell'Ottocento. Come è noto, dopo che il trattato di Campoformido (17 ottobre 1797) sancì la fine della Repubblica di Venezia e con il trattato di Presburgo (26 dicembre 1805) le province ex venete vennero annesse al Regno Italico, nato dalle ceneri della Repubblica Cisalpina, con una serie di decreti emanati dal 1806 al 1810 vennero soppresse le corporazioni religiose e laiche, con relativa confisca dei beni. Vennero allora demanializzati complessi architettonici di rara bellezza, messi all'asta beni immobili, solo parzialmente riacquistati in periodo austriaco e venne disperso un enorme patrimonio di opere d'arte di ogni genere che si aggiunse a quanto già perduto con le tante requisizioni e ruberie effettuate negli anni precedenti. Gravissimo fu dunque il colpo inferto al patrimonio culturale nostrano e ancor oggi risulta difficile quantificare il danno subito dal Friuli con tali stolti provvedimenti.

Numerosi dipinti finirono nelle raccolte pubbliche di Venezia e Milano, per essere poi (ma solo in minima parte) assegnati in deposito ai Civici Musei di Udine o a chiese friulane; vennero venduti altari, statue, suppellettili sacre.(5) Di molte opere d'arte, pur ricordate negli antichi inventari,(6) si è persa ogni traccia e soltanto di alcune l'ubicazione è scoperta recente. È il caso, tra gli altri, della pala d'altare di Francesco Zugno raffigurante la *Madonna con Bambino, san Giuseppe e san Vincenzo de Paoli*, che fa bella mostra di sé nella chiesa parrocchiale di Pocenia.

(5) Cfr. *Opere d'arte di Venezia in Friuli*. Catalogo della mostra di Pordenone a cura di G. Ganzer, Udine, Magnus, 1987; *Monasteri, conventi, case religiose nella vita e nello sviluppo della città di Udine*, Udine, Italia Nostra, 2001.

(6) Cfr. specialmente G.B. de RUBEIS, *Memoria delle pitture in Udine e in altri luoghi del Friuli*, Udine, Biblioteca civica, *ms. Joppi* 272 (pubblicato da G.B. CORGNALI, *Il pittore Gio. Battista de Rubeis e il suo catalogo di pregevoli quadri udinesi*, in "Udine. Rassegna del Comune", 2 (1937), 4-22; 3 (1937), 7-16; 4 (1937), 2-9; 5 (1938), 5-12; 6 (1938), 11-16; 7(1938), 1-8.

Se ne conoscono data di esecuzione e provenienza grazie all'intuizione di Paolo Goi([7]) che ha riconosciuto nell'opera (pubblicata per la prima volta da Aldo Rizzi nel 1967, in occasione della mostra sulla pittura veneta del Settecento([8]) il dipinto che dal cardinale Daniele Delfino fu commissionato al pittore nel 1751 per la cappella dei Padri Missionari (o Lazzaristi) di Udine e che venne pagato 15 zecchini il 15 dicembre dello stesso anno.([9])

La casa dei Padri Lazzaristi della Missione era stata fondata proprio nell'anno della soppressione del glorioso Patriarcato di Aquileia (6 luglio 1751), per volere del cardinale Delfino che nel 1749, essendo rimasto ben impressionato dal corso di esercizi spirituali tenuto dai padri Lazzaristi nella metropolitana di Udine, aveva chiesto al senato veneto l'autorizzazione di potere istituire per loro una casa in Udine. Il fabbricato, costruito tra il palazzo Antonini di Patriarcato e la chiesa di S. Bernardino, divenne per i padri Lazzaristi, fondati da S. Vincenzo de' Paoli e più noti allora con il nome di *Missionari* (le «Missioni al popolo" erano la principale attività) "la base per irradiare la loro opera di assistenza spirituale alle carceri, di esercizi spirituali ai secolari, e alle missioni specie nelle zone rurali».([10])

La Casa in pochi anni si arricchì di opere d'arte: la pala dello Zugno nell'altar maggiore, le figure degli Evangelisti dipinte da Pietro Antonio Novelli, gli ornati di Giuseppe Morelli dovevano conferire un aspetto cordiale e gradevole alla chiesa, nella

([7]) P. Goi, in *Giambattista Tiepolo. Forma e colore. La pittura del Settecento in Friuli.* Catalogo della mostra di Udine a cura di G. Bergamini, Milano, Electa, 1996, 206, con completa bibliografia cui si può aggiungere G. Bergamini, *Committenze patriarcali nell'età del Barocco*, in *Aquileia e il suo patriarcato*, Atti del convegno internazionale di Studio (Udine 21-23 ottobre 1999) a cura di S. Tavano, G. Bergamini, S. Cavazza, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, 2000, 506, 510.

([8]) A. Rizzi, *Mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli.* Catalogo, Udine, Doretti, 1967, 214. Non riconosce il santo, ed anzi ritiene che per «la marcata fisionomia» ed il «crudo realismo» che pervade la figura, possa trattarsi «con ogni probabilità del ritratto del committente». Non identifica il quadro con la pala della chiesa della Missione di Udine che dice essere andata perduta.

([9]) G. Biasutti, *I libri "De scossi, e spesi" del card. Daniele Delfino ultimo patriarca d'Aquileia (1754-1762)*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1957, 22.

([10]) G. De Piero, *Antiche parrocchie della città di Udine*, Udine, Graphik Studio, 1982, 68.

quale trovava certamente posto anche una pala dipinta nel 1758 da Giambattista Tiepolo la cui vicenda è quanto mai singolare. Il dipinto, raffigurante la *Predica di San Vincenzo de' Paoli*, in pessime condizioni di conservazione finì infatti nelle mani del pittore Giovanni Battista de Rubeis, che non solo lo portò nella sua abitazione e lo restaurò debitamente,([11]) ma ne trasse in seguito una copia che venne collocata nell'altare di destra della chiesa parrocchiale di Carpeneto.([12])

Nella sacrestia della chiesa dei Lazzaristi, infine, si conservava un ritratto del cardinale Daniele Delfino di cui tratteremo in seguito.

Con l'arrivo del Francesi, nel 1809 parte dell'edificio venne adibito a caserma e poi interamente destinato alla Guardia nazionale dopo che la Casa venne soppressa con decreto 25 aprile 1810. Nel 1836 fu ceduto al comando militare per essere in seguito destinato a sede del Distretto militare di Udine,([13]) mentre le opere d'arte conservate nella cappella, nella sagrestia e nel refettorio andarono disperse.([14])

Probabilmente in considerazione del fatto che la chiesa parrocchiale di S. Nicolò a Pocenia, costruita nel 1774 e consacra-

([11]) de RUBEIS, *Memoria*, 6, 1938, p. 14

([12]) de RUBEIS, *Memoria*, 7, 1938, p. 3. Per le vicende critiche dell'opera di Carpeneto, che per la cattiva lettura della firma venne per qualche tempo attribuita ad un fantomatico pittore Toletto [cfr. *La conservazione dei beni storico-artistici dopo il terremoto del Friuli (1982-1985)*, Trieste 1986 ("Relazioni della Soprintendenza per i B.A.A.A.A.S. del Friuli-Venezia Giulia", 5), 54-55], cfr. G. BERGAMINI, *L'attività friulana del Tiepolo: aggiunte, problemi, considerazioni*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia - Vicenza - Udine - Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996) a cura di L. PUPPI, Padova, Il Poligrafo, 1988, 301-305). Il dipinto originale del Tiepolo (nel quale pare abbia soprattutto lavorato il figlio Domenico, così com'è stato per il celebre *Consilium in arena* dei Civici Musei di Udine), era qualche anno fa in possesso di un antiquario di Londra.

([13]) L. CARGNELUTTI, *Planimetrie di conventi soppressi*, in *Monasteri, conventi, case religiose*, 2001, 122.

([14]) Queste le opere d'arte esistenti intorno al 1773, secondo la descrizione di G.B. de RUBEIS: "Nella chiesa de'PP. Missionari. La pala dell'altar maggiore ove stà dipinta la Ss.ma Vergine col Bambino Gesù, S. Giuseppe, e S. Vicenzo de' Paola, opera di Francesco Zugno Veneto, fatta alla metà circa del secolo presente. *In sacrestia il ritratto del Card.e Delfino fondatore di questa casa, è di Giovanni Domenico Ruggeri (vedi manos. Florio)*. Tutti gli ornati d'intorno, e d'architettura della chiesa, son opera del signor Giuseppe Morelli, e le figure dei quattro Evangelisti sono del signor Pietro Antonio Novelli." (CORGNALI, *Il pittore Gio. Battista de Rubeis*, in "Udine. Rassegna del Comune", 3 (1937), 10.

ta nel 1796, era ancora priva di un'opera d'arte qualificante, la pala dello Zugno venne trasferita colà pochi anni dopo la soppressione della Casa dei Padri Lazzaristi: nessun documento noto, tuttavia, conferma tale supposizione.

Il territorio friulano vanta un certo numero di dipinti di Francesco Zugno, veneziano vissuto dal 1709 al 1787, artista che pur potendo essere definito tiepolesco in senso stretto, in quanto ebbe sempre nel Tiepolo il suo punto di riferimento, possedeva – così come il Crosato, il Bortoloni, il Fontebasso – qualità sue proprie per essere un notevole pittore indipendentemente dall'influenza di altri maestri,([15]) e quindi "seppe conservare una sua propria fisionomia diversa da quella degli altri più anonimi tiepoleschi. La sua pittura infatti si distingue per un carattere dolce delle forme e per una tavolozza delicata fatta di teneri viola, di giallini, di rosa e neri pallidi che rispecchiano bene la natura del pittore aristocratica e incline alquanto al malinconico. Una pittura la sua, non manierata, non eseguita da freddo imitatore, ma nutrita, costruita con amoroso impegno e che emana, seppur lieve, un sottile profumo di poesia".([16])

Lo si può già vedere nella pala d'altare raffigurante le *Anime Purganti* del duomo di S. Vito al Tagliamento (fig. 1), eseguita anch'essa, per il prezzo di 15 zecchini (330 lire) pagati il 16 dicembre1751, su commissione del cardinale Daniele Delfino.([17]) Una composizione costruita con attento e misurato gusto scenografico, bene impaginata, «caratterizzata da un certo riccismo»,([18]) in cui alla parte inferiore dominata da colori forti, ricca di pathos e di drammatica tensione nei corpi dei purganti estratti dalle fiamme, si contrappone la serena e lirica atmosfera del cielo pastelloso, dove la redenzione è simboleggiata da robusti angeli e graziosi cherubini in volo.

Spunti scenici ancora maggiori offre la tela con l'*Assunta*

([15]) Per un veloce profilo dello Zugno cfr. M. DE RE, *Zugno, Francesco*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, Electa, 1990, II, p. 907.

([16]) E. MARTINI, *La pittura del Settecento veneto*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1982, 110.

([17]) BIASUTTI, *I libri "De scossi, e spesi"*, 21.

([18]) R. PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, Milano, Electa, 1995, 203.

(fig. 2), eseguita intorno al 1752-1753 (ma il Pilo la data al 1770-71)([19]) per il soffitto della massariana chiesa di S. Spirito di Udine, notevole per gli accentuati – forse anche esasperati – scorci prospettici di sott'in su che caratterizzano gli angeli ritti sulla balaustrata o quelli che tra nubi accompagnano la Vergine nel suo salire alla gloria celeste. Figure robuste, tutt'altro che vaporose, in atteggiamenti decisi e talora quasi imperiosi. Più tradizionale nei modi e nell'impaginazione, nella stessa chiesa, il tondo in cui è raffigurata la *Trinità* (fig. 3) in un cielo percorso da nubi leggere, con un turbinio di angeli e santi adoranti in volo che fanno corona alle figure centrali. I due dipinti sono ricordati, alla fine del Settecento, dal de Rubeis([20]) ma Fabio di Maniago sembra ritenerli perduti quando, parlando dell'edificio nel 1825, così scrive: «Elegante chiesetta, disegno del Massari pria, che le politiche vicende ti condannassero ad essere macello della gallica soldatesca, tu mostravi il soffitto dipinto a olio in due compartimenti da Francesco Zugno, e gli altari laterali di Felice Cignaroli».([21])

Anche il dipinto ad olio su tela, di forma sagomata, raffigurante l'*Apparizione della Vergine a San Giovanni Battista* (fig. 4), già nella sacrestia della chiesa di S. Giovanni in Xenodochio di

([19]) G.M. PILO, *Francesco Zugno*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte" 2 (1958-1959), 339.

([20]) CORGNALI, *Il pittore Gio. Battista de Rubeis*, 2 (1937), 18; 4 (1937), 6.

([21]) F. di MANIAGO, *Guida d'Udine in ciò che risguarda le tre belle arti sorelle*, Udine, Mattiuzzi, 1825, 47. In effetti, la chiesa venne soppressa, trasformata dai francesi in macello e poi venduta all'asta. «Nel 1848, per l'intervento del parroco di S. Giorgio Maggiore, venne completamente ripristinata e resa officiabile. Nel 1885, estintasi la confraternita di S. Spirito e quella di Santa Maria della Misericordia, amministratrice dell'omonimo vecchio ospedale, passerà ad amministrazione autonoma. Le Ancelle della Carità, chiamate alla assistenza degli infermi ricoverati nell'Ospedale, posero la loro residenza presso la rinnovata chiesa di S. Spirito e ne assunsero la cura e l'officiatura» (G. DE PIERO, *Antiche parrocchie*, 119-120). Cfr. anche A. PERSIC-R. MANDALÀ, *Dalla chiesa di S. Giorgio alla chiesa di S. Giorgio Maggiore*, in *La chiesa di San Giorgio Maggiore in Borgo di Grazzano. La parrocchia di S. Giorgio Maggiore in Udine nei secoli XVIII-XX e la sua chiesa dalla fondazione ai restauri del 1997-2001*, seconda parte, Udine, Parrocchia di San Giorgio Maggiore a Udine, 2001, 13; P. PRAVISAN, *Antiche chiese e conventi della parrocchia di S. Giorgio: alcuni esistenti, altri scomparsi, altri ancora nascosti*, in *La chiesa di San Giorgio Maggiore in Borgo di Grazzano. Vicende, istituzioni e arte di una comunità udinese dalle origini al secolo XVIII*, prima parte, Udine, Parrocchia di San Giorgio Maggiore a Udine, 2001, 173.

Cividale ed ora depositato presso il Museo Archeologico Nazionale della città ducale, può essere datato a poco dopo la metà del secolo: le figure abilmente scorciate nella spericolata visione di sott'in su, disposte con buona cognizione dello spazio, sono rese piacevoli dalla dolcezza del modellato e dal colore chiaro e luminoso. Secondo il Pallucchini, «può ricordare il motivo compositivo del soffitto centrale con la *Vergine del Carmelo che appare a San Simone Stock*, dipinto dal Tiepolo per la Scuola dei Carmini agli inizi del quinto decennio».([22])

Priva di brividi, ma corretta e cordiale, la pala con la *Morte di S. Martino*, nella parrocchiale di Rivarotta nel Pordenonese, è «svolta con ricca e frizzante tavolozza all'insegna della poesia del semplice e del quotidiano di cui è parte il sentire immediato».([23]) Con l'impianto iconografico solitamente riservato al *Transito di S. Giuseppe*, assolutamente privo di notazioni ambientali, il dipinto vive di alcuni particolari veristici (il tavolato che sostiene il paglericcio, la preziosa croce pastorale al collo, le grossolane calze di lana paonazze, le vecchie scarpe e il pastorale poggiati a terra) e di preziosi impasti cromatici.([24])

Queste le opere "sicure" dello Zugno in territorio friulano; alle quali si può aggiungere una deliziosa tela di proprietà privata, la cui provenienza è peraltro ignota ma con tutta probabilità non locale, con la raffigurazione, di fresca bellezza, di *Diana e Atteone*.([25]) Altre, ricordate dalle fonti antiche, sono andate perdute (così i "varj modelli originali di soffitti" che il pittore tricesimano Giovanni Battista Tosolini conservava nella sua camera della Scuola di disegno di Udine),([26]) altre ancora tra

([22]) PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, 204.

([23]) P. GOI, *La parrocchiale di Rivarotta: note di storia e arte*, in *Rivarotta tra antico e nuovo*, Pordenone, Geap, 1979, 94, 115 (n. 20, con bibliografia precedente).

([24]) La priorità della scoperta è polemicamente rivendicata da V. QUERINI, *Su alcune opere inedite di pittori friulani e veneti del XVIII secolo esistenti in Friuli*, in "Il Noncello" 24 (1965), 105-108.

([25]) Cfr. *Maestri del '700 in collezioni private del Friuli occidentale*. Catalogo della mostra di Sacile a cura di A. ROSA, Pordenone, Geap, 1987, 94: «opera esemplare per nitore e gusto impaginativo, oltre che per sensibilità ed intonazione cromatica».

([26]) CORGNALI, *Il pittore Gio. Battista de Rubeis*, 6 (1938), 15.

quelle che gli sono state attribuite, non sempre con fondamento, attendono una ulteriore verifica.([27])

Nel contesto delle opere "friulane" dello Zugno, la *pala di Pocenia* (fig. 5) riveste un ruolo di tutta importanza, sia perché eseguita nel momento di piena maturità del pittore, sia perché indicativa – con la pala delle *Anime Purganti* del duomo di S. Vito – dei rapporti di stima e di lavoro con il patriarca (e cardinale) Daniele Delfino, grande committente, com'è noto, di opere d'arte per gli edifici sacri del Patriarcato di Aquileia, ma anche personalità di spicco, per il ruolo che ricopriva e per il prestigio della famiglia, nella città di Venezia.

Il dipinto raffigura san Vincenzo de' Paoli inginocchiato, con il corpo e il volto ruotati verso lo spettatore, su un gradino ove poggiano due libri, al di sotto dei quali fuoriesce un foglio con l'arma patriarcale (cappello cardinalizio e tre delfini); i gradini sfumano in una nube di colore bruno rossastro che sorregge la Madonna affiancata dal Bambino e s. Giuseppe.

Apprezzabile soprattutto per la schietta impaginazione, per l'abile descrizione del gesto eloquente delle mani viste in prospettiva, per il tono domestico e l'abilissima, gradevole stesura del colore, specie nelle raffinate modulazioni del bianco nell'abito del santo e nei cromatismi delle nubi, è stato più volte sottoposto a giudizio critico: in occasione della sua esposizione alla mostra udinese del 1966, il Rizzi lo data a prima del 1762, vi

([27]) A. RIZZI, *Mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli*, catalogo, Udine, Doretti, 1967, p. 214 e *Una eccezionale sequenza di episodi d'arte: il Sei e Settecento*, in *Pordenone. Storia, arte, cultura e sviluppo economico delle terre tra il Livenza e il Tagliamento*, Torino, Edizioni Grafica Moderna, 1969, 255, attribuisce allo Zugno – in ciò seguito dal Pallucchini (PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, 204) – due dipinti del duomo di S. Vito (*Crocifissione* ed *Educazione della Vergine*) forse non suoi, ed una *Visitazione* nella chiesa di tal nome a S. Vito, documentatamente eseguita invece da Nicolò Bambini nel 1722-1723 (cfr. F. METZ-P. GOI, *Pittura del XVII-XVIII secolo. Ricerche nel Sanvitese e Friuli Occidentale*, S. Vito al Tagliamento, Ellerani, 1972, 18 e 42, n.19); S. ALOISI, *Una Vergine firmata Zugno*, in "Messaggero Veneto" 19.9.1995 e *Proposte attributive per quattro tele conservate in chiese del Friuli occidentale*, in "Ce fastu?" 71 (1995), I, 89-91, assegna allo Zugno il dipinto della chiesa parrocchiale di Zoppola con la raffigurazione della *Madonna con Bambino e i santi Giuseppe, Giovanni Battista, Maria Maddalena, Monica e Agostino* che invece Goi dice opera del pittore sandanielese Giuseppe Buzzi (GOI, in *Giambattista Tiepolo*, 206).

ritrova una libera interpretazione dei modelli tiepoleschi ma, ignorando la provenienza dell'opera, e non riuscendo a riconoscere il santo, ritiene che il volto di questi vada identificato, per la marcata ricerca fisionomica, con quello del committente. In realtà ben diverso è l'aspetto del cardinale Delfino, quale appare in pitture e sculture di artisti coevi. Questo è invece il vero ritratto di s. Vincenzo de' Paoli, tramandato da un'incisione secentesca ed utilizzato anche da Giambattista (e Domenico) Tiepolo nella citata pala d'altare raffigurante *La predica di S. Vincenzo de Paoli* commissionatagli dal cardinale Delfino.

Rilevato "il dettaglio del Bambino che porge il cuore circondato da una corona di spine, con riferimento, per prolessi, alla devozione del Sacro Cuore", Goi ritiene che la pala, essenziale nelle comparse, dimessa e fin casalinga nei modi, sia «buon attestato della poetica dello Zugno che ai paradisi e olimpi di santi, dei ed eroi del Tiepolo oppone il mondo della quotidianità e delle persone comuni e anzi comunissime».([28])

Debbo alla cortesia del proprietario, un collezionista privato della provincia di Pesaro-Urbino, la conoscenza dell'importante inedito disegno preparatorio dell'opera, a matita su carta biancastra e di bella dimensione: mm 365x182 (fig. 6).

Rispetto alla pala finita presenta alcune differenze di poco conto, nella disposizione dei due cherubini in alto, nella mano destra della Vergine, con il palmo aperto e non, invece, aderente al corpo a stringere la veste, nel rapporto tra s. Giuseppe e il Bambino. Nel dipinto, Gesù rivolge al padre – al quale porge il cuore coronato di spine – un intenso sguardo d'amore, nel disegno è s. Giuseppe a donare il cuore al figlio. Anche la figura di s. Vincenzo ha subito qualche modifica tra ideazione e realizzazione, specie nella mano destra, che nel disegno è alzata ad indicare la Sacra famiglia, nel dipinto poggiata sul cuore.

Differenze, comunque, non sostanziali: nel disegno, sorprende piuttosto, accanto ad una diversa disposizione dei libri sui gradini, la mancanza dell'arma patriarcale la cui presenza venne certamente richiesta nel quadro dal cardinale Delfino, al

([28]) GOI, in *Giambattista Tiepolo*, 206.

suggerimento del quale possono anche essere imputati i lievi ripensamenti di cui si è detto. Il disegno è chiaramente riferibile alla pala oggi conservata a Pocenia e, pur non firmato o documentato, sicuramente assegnabile a Francesco Zugno: del quale permette anzi di apprezzare, in quanto uno dei pochi suoi disegni conosciuti,(29) la raffinata tecnica: non già pochi segni stesi con libertà di mano a delineare i personaggi della raffigurazione, ma un tratteggio fitto, minuto e sicuro che costruisce quasi plasticamente figure e cose.

Nella cappella della Casa dei padri Lazzaristi di Udine, oltre al dipinto dello Zugno si trovava anche, in sacrestia, un *Ritratto del cardinale Daniele Delfino* (fig. 7) che il de Rubeis attribuiva a Giovanni. Domenico Ruggieri(30) e che finora è stato dato per disperso. Ritengo possa essere identificato con quello oggi conservato (piuttosto logoro e con numerose cadute di colore) nella sacrestia della chiesa parrocchiale di Varmo, in cui sono stati trasportati, dal soppresso monastero dei Sette Dolori di Udine, anche sette dipinti eseguiti dal bergamasco Vincenzo Orelli nel 1775.(31)

Recentemente esposto, come opera di anonimo pittore friulano, alla mostra *Patriarchi*,(32) è un sontuoso ritratto del personaggio appartenente alla nobile famiglia veneziana dei Delfino (Dolfin), chiamato nel 1734 a succedere nel Patriarcato di Aquileia allo zio Dionisio, elevato alla dignità cardinalizia da

(29) Per limitare il discorso al Friuli, recentemente sono stati attribuiti a Francesco Zugno sei disegni della Biblioteca Comunale di Udine (già pubblicati come anonimi da O. KUTSCHERA WOBORSKY, *Der Mercato Nuovo zu Udine und seine Kunsdenkmale*, in "Kunst und Kunsthamdwerk" 22 (1919), 9-10, 330-333) raffiguranti statue e vasi (M. DE GRASSI, *Aspetti della scultura del Settecento tra Friuli e Venezia e una nota su Giambattista Tiepolo*, in *Arte, storia, cultura e musica in Friuli nell'età del Tiepolo*, Atti del convegno internazionale di studi (Udine, 19-20 dicembre 1996), a cura di C. FURLAN e G. PAVANELLO, Udine, Forum, 1998, 99-100).

(30) CORGNALI, *Il pittore Gio. Battista de Rubeis*, 3 (1937), 10.

(31) Cfr. *Opere d'arte di Venezia in Friuli*, 109-112; GOI, in *Giambattista Tiepolo*, 220, con completa bibliografia.

(32) F. METZ, *Ritratto del patriarca di Aquileia cardinale Daniele Delfino*, in *Patriarchi. 15 secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa Centrale*. Catalogo della mostra di Aquileia e Cividale del Friuli a cura di S. TAVANO e G. BERGAMINI, Milano, Skira, 2000, 406-407. L'immagine è pubblicata anche in BERGAMINI, *Committenze patriarcali*, p. 509.

papa Benedetto XIV nel 1747 e divenuto, dopo la soppressione del Patriarcato di Aquileia nel 1751, primo arcivescovo della diocesi di Udine.([33])

Seduto su una poltrona dall'alto schienale (e dalla traballante prospettiva) sopra la quale è dipinta l'arma dei Delfino e la scritta "DANIEL / PRESBYTER CARDI(NA)LIS / PATRIARCHA AQUILEJENS.(IS)", Daniele è raffigurato di tre quarti, rivestito del candido rocchetto e della mozzetta rossa, nell'atto di indicare il galèro, cioè il cappello cardinalizio poggiato sul tavolo rivestito di velluto. «Sul fondale è drappeggiato un pesante tendone di velluto ocra. [...] Opera certamente ufficiale, sapientemente giocata su diagonali parallele intersecate da una serie di orizzontali, presenta la fisionomia del prelato – a confronto di quelle restituite da altre immagini – in forme nobilitate e piuttosto idealizzate».([34])

Nel pubblicarlo per primo, nel 1978, Franco Gover lo attribuiva dubitativamente ad Alessandro Longhi, evidenziando peraltro il cattivo stato di conservazione e ricordando l'assoluta mancanza di notizie sulla provenienza del quadro, «che però a memoria d'uomo è sempre stato ricordato in sacrestia a Varmo».([35]) Ora, considerato che la datazione del dipinto può ragionevolmente essere posta a poco dopo l'elevazione alla dignità cardinalizia del Delfino (1747) ed alla istituzione della Casa dei Lazzaristi, è indubbio che il pittore non possa essere identificato in Alessandro Longhi, nato nel 1733 e all'epoca appena ventenne: del resto, le dure fattezze e l'accentuata caratterizzazione del volto del prelato non si addicono alla ritrattistica longhiana, fatta di dolcezze e di morbidi chiaroscuri. Meglio rimandano, invece, alla produzione del pittore udinese Giovanni Domenico Ruggieri, vissuto dal 1678 al 1780, apprezzato dai contemporanei ma caduto ben presto nell'oblio

([33]) Per un profilo del cardinale cfr. P. PRETO, *Dolfin, Daniele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40, 1991, 479-481.

([34]) F. METZ, *Ritratto del patriarca di Aquileia cardinale Daniele Delfino*, 407.

([35]) F. GOVER, *La Chiesa di Varmo e le sue opere d'arte*, S. Vito al Tagliamento, Ellerani, 1978, 31.

tanto da non essere ricordato né da Girolamo de Renaldis né da Fabio di Maniago.([36])

Di lui il pittore e "critico d'arte" Leopoldo Zuccolo scrive che «ebbe grido di gran ritrattista, ma io vedendo, né suoi ritratti una continua uniformità di tinta (che non può assolutamente sempre essere) una mancanza di precisione in certi piccioli contorni, pochissima differenza ne' lineamenti, e confrontando i ritratti di alcune persone ancora viventi, temo che non sia stato tale. Forse l'esser solo gli averà merito aquistato».([37])

Giudizio indubbiamente severo ma quanto mai calzante in relazione al ritratto di Varmo: che è senz'altro di effetto, bene impaginato e condotto anche con qualche abilità nella descrizione delle vesti e nell'ambientazione, ma carente proprio nella trattazione del volto, per la dura espressione ed il rigido chiaroscuro.

È tuttavia un dipinto in linea con la poetica del Ruggieri, quale traspare anche da altri suoi ritratti di minor impegno, ugualmente caratterizzati da un segno forte e marcato, da una certa inespressività e dalla posizione frontale del personaggio raffigurato: così in quello di *Nicolò Gabrielli* conservato presso i Civici Musei di Udine([38]) e in quello del cardinale *Daniele Delfino* (fig. 8) nel palazzo patriarcale di Udine.([39]) Il primo, firmato e datato ("Gio. Dom.co Ruggieri d'Udine - Pinse li 20 genaro 1749) ritrae il Gabrielli un mese prima della morte, avvenuta il 20 febbraio 1749. Il secondo, databile a dopo il

([36]) Elenchi di sue opere in CORGNALI, *Il pittore Gio. Battista de Rubeis*, 2 (1937),15-16, 18-22; 3 (1937), 10-12, 14-16; 4 (1937), 4, 7; 5 (1938), 6, 11. Cenni sulla sua attività pittorica in L. ZUCCOLO, *Memorie, e giudizi de pittor friulani*, Udine, Biblioteca Arcivescovile, ms. ca. 1790 (cfr. G. e A. BERGAMINI, *Leopoldo Zuccolo e il suo manoscritto sui pittori friulani*, in *Studi forogiuliesi in onore di Carlo Guido Mor*, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, 1983, 278; G. ASQUINI, *Notizie dei pittori friulani* [ca. 1795], a cura di P. Pastres, Udine, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, 2002, 75-76; A. ZURICO, *Della pittura friulana. Saggio storico*, 1816, Udine, Biblioteca civica, ms. 870/2, c. 22; V. JOPPI, *Contributo quarto ed ultimo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori, intagliatori, scultori, architetti ed orefici friulani*, Venezia, Deputazione Veneta di Storia Patria, 1894, 43.

([37]) ZUCCOLO, *Memorie, e giudizi de pittor friulani*, 278.

([38]) Cfr. E. LUCCHESE, in *La Galleria d'arte antica dei Civici Musei di Udine. II., Dipinti dalla metà del XVII al XIX secolo*, a cura di G. BERGAMINI e T. RIBEZZI, Vicenza, Terra Ferma, 2003, 265.

([39]) CORGNALI, *Il pittore Gio. Battista de Rubeis*, 5 (1938), 11.

1762, anno della morte del cardinale, fa parte della galleria dei ritratti dei patriarchi di Aquileia e arcivescovi di Udine che decorano – su quattro fasce – le pareti dell'imponente sala del trono del palazzo un tempo patriarcale e ora arcivescovile e che sono dovuti alla mano di svariati artisti: su tali ritratti non è stato fino ad oggi condotto uno studio sistematico, ma per alcuni del primo fascione in alto (quelli raffiguranti Agapito, Benedetto, Niceta, Marcelliano, Augustino, Adolfo e Massimo) è stato avanzato il nome di Giambattista Tiepolo come possibile esecutore, tenuto tuttavia conto della difficoltà di lettura critica degli affreschi compromessi da un disastroso incendio che il 17 dicembre 1855 rovinò il soffitto che cadde trascinando con sé parte del pigmento pittorico delle pareti, e del conseguente (pesante) restauro effettuato dai pittori Giacomo Lorio e Giuseppe Cometti nel 1863.([40])

Poche le notizie sulla vita del Ruggieri, che nacque in Udine il 3 marzo 1696 da Bernardo e da Sabbata e che in Udine morì il 7 aprile 1780. Lo Joppi lo dice pittore mediocre, che «si occupò a restaurare quadri con poco vantaggio dell'arte».([41]) Si sa che venne chiamato, nel 1736, a restaurare le ante delle portelle del duomo di Udine dipinte da Pellegrino da S. Daniele([42]) e, nella stessa chiesa, il cupolino affrescato da Lodovico Dorigny (poi distrutto dai bombardamenti della seconda guerra mondiale e rifatto da Fred Pittino).([43]) Nel 1747 venne incaricato della dipintura del vasto soffitto della parrocchiale di Pradamano: lavoro ricordato prima da Vincenzo Joppi([44]) e poi da Giuseppe Bragato, il quale lo definisce tuttavia «mal riusci-

([40]) A. RIZZI, *I Tiepolo a Udine*, Udine, Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone, 1996, 57.

([41]) JOPPI, *Contributo quarto*, 43 .

([42]) P. GOI, *Il Seicento e il Settecento*, in *La scultura nel Friuli-Venezia Giulia. II. Dal Quattrocento al Novecento*, a cura di P. GOI, Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1988, 214 n.44).

([43]) C. SOMEDA de MARCO, *Il duomo di Udine*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1970, 279-280.

([44]) JOPPI, *Contributo quarto*, 43: assegna al Ruggieri anche l'affresco del soffitto della chiesa parrocchiale di Perteole (sostituito nel 1903 con altro eseguito dai fratelli Filipponi di Udine).

to».([45]) Forse per questo motivo al pittore gemonese Francesco Barazzutti, che nel 1927 era stato chiamato a decorare il coro della chiesa, fu affidato anche il compito di affrescare il soffitto della navata con grandi riquadri allegorici entro uno scenografico apparato decorativo:([46]) ciò che, naturalmente, comportò la copertura dell'affresco del Ruggieri.

Nel 1754 ritoccò la pala di Palma il Giovane raffigurante *Il Redentore e le sante Lucia ed Agata* nella chiesa di S. Cristoforo in Udine;([47]) nel 1755 restaurò la pala di Vincenzo Lugaro raffigurante la *Flagellazione*, già nella chiesa del SS. Crocifisso ed ora in S. Antonio abate a Udine.([48])

Ebbe una figlia, Lucietta, che fu lei pure pittrice (ma non si conoscono sue opere) e che «morì pazza per amore», come scrive lo Joppi.([49]) Positivo il giudizio espresso dal conte Asquini: «copiava a meraviglia qualunque opera di eccellente pennello, di modo che non si distingueva la copia dall'originale. Sarebbe stata di gran lunga migliore del padre nel far ritratti, avendone io uno in piccolo, che per diligenza e per la franchezza non eccede a quelli dei migliori ritrattisti. Di sua mano è la copia in forma di palletta dei Sette fondatori dell'ordine di Maria, che si conserva nella sagrestia delle monache dei Sette Dolori, essendo l'invenzione di Giuseppe Orelli comasco».([50]) E il maestro Antonio Zurico aggiunge che «fu di grande giovamento al padre con il suo penello, eseguendo nelli ritratti del padre l'uso allora molto sfarzoso di ornamenti fini, e traforati da colo, e da mani. Qui in Udine alcune famiglie possiedono qualche suo ritratto. Pochi anni fa trovavasi in Udine un bel quadretto rappresentante il giudizio di Paride. D'ordinario Lucietta imitava lo stile del

([45]) G. BRAGATO, *Guida artistica di Udine e suo distretto*, Udine, Arturo Borsetti, 1913, 98. Scrive che «il lavoro è mal riuscito e spiace».

([46]) W. CESCHIA, *Il paese e il tempo dei nonni*, Amministrazione Comunale di Pradamano, 1990, 197-200.

([47]) R. RADASSAO, *La chiesa di Santa Lucia a Udine e le sue confraternite*, in "La Panarie" 32 (2000), 126-127, 89.

([48]) V. SERRANI, *L'antica Confraternita del Crocefisso continua nell'attuale Parrocchia del Cristo*, Tavagnacco/Udine, Arti Grafiche Friulane, 1999, 34.

([49]) JOPPI, *Contributo quarto*, 43.

([50]) ASQUINI, *Notizie dei pittori friulani*, 76-77.

padre; ma si dice che lo avrebbe superato, se in fresca età non fosse stata tradita dalle speranze d'un sacro imeneo, per le quali svanite speranze si sconcertò in lei per sempre la morte, e perì miseramente compatita da ogni anima sensibile e compianta meritamente da chiunque esperimentò il funesto potere d'amore».([51])

Giovanni Domenico Ruggieri è uno dei tanti pittori minori che popolano il mondo artistico friulano del Settecento e per i quali non è stata fatta quell'opera di rivisitazione che senza dubbio gioverebbe a meglio definire lo status della pittura locale post tiepolesca, senza dubbio priva di personalità di prim'ordine, eccezion fatta per Chiarottini e pochi altri, ma non per questo priva di interesse, quanto meno perché indicativa del gusto e della cultura di committenti e artisti. Di pittori, per citarne solo alcuni, come Gaspare Cipolla e Francesco Cucchiaro, Francesco Colussi e Silvestro Noselli, Francesco Grillo e Antonio Facci, Giovanni Battista Ronchi, Giovanni Battista Tosolini, Carlo Savano, Pietro Antonio Billia, Valentino Zorzini, Antonio Molinari ...

Le opere certe del Ruggieri non sono moltissime: la più antica risale al 1737 ed è un tondo a fresco raffigurante un *Angelo portacroce* (fig. 9) nel soffitto del coro della chiesa di S. Cristoforo a Udine che si rifà a lontani esempi quaglieschi e nel contempo «serba qualcosa della briosità rococò di un Sebastiano Ricci o di un Gaspare Diziani».([52]) Al 1744 risalgono i due quadretti con i *Ss. Rocco e Sebastiano* (fig. 10) e *Omobono e Lucia* (fig. 11) collocati nelle parti laterali della predella dell' altare di San Marco (primo a sinistra, contenente la bella pala rinascimentale di Giovanni Martini) ed eseguiti al tempo in cui il capitolo del duomo di Udine decise di trasportare sul nuovo altare di S. Marco i titoli degli altari non più esistenti di S. Maria piccola e dei santi Sebastiano e Rocco, Omobono e Lucia.([53]) L'esecuzione delle figure, in piedi in posizione incerta, domina-

([51]) ZURICO, *Della pittura friulana*, f. 22.

([52]) R. RADASSAO *La confraternita di S. Cristoforo a Udine e i suoi artisti*, in "Ce fastu?" 76 (2000), I, 129-132.

([53]) SOMEDA DE MARCO, *Il duomo di Udine*, 148.

te da un eccessivo pietismo e condizionate dalla loro funzione didascalica, non è certo felice, così come non lo sono l'impaginazione e la stesura del colore.

Nel 1753 il pittore venne incaricato dalla chiesa dei Ss. Pietro e Paolo di Mortegliano di eseguire la pala dell'altare della Croce, lavoro che portò a termine l'anno seguente e che in più riprese gli venne pagato 300 lire. Ora conservata nella cappella delle suore del paese, la pala raffigura una *Crocifissione* (fig. 12) (al centro Cristo crocifisso, con la Madonne e le pie donne, S. Maria Maddalena e S. Giovanni ai piedi della croce) e presenta le caratteristiche peculiarità del pittore, segno forte e deciso, chiaroscuri violenti, colori contrastanti e movimenti bloccati. In particolare il dipinto si avvale dell'effetto luministico dell'emaciato corpo di Cristo dal volto pervaso da un'intensa sofferenza, di figure allungate, tra le quali ruolo privilegiato ricopre il S. Giovanni dal volto scavato, il cui dramma interiore risulta accentuato dalla insolita visione di sott'in su.([54])

Il *S. Giovanni evangelista* (fig. 13) ricompare in una pala d'altare, databile a poco dopo la metà del secolo, un tempo nella chiesa di S. Maria Maddalena dei Filippini di Udine ed ora nel museo cittadino. «In piedi, a figura intera e in primo piano, colto mentre rivolge lo sguardo verso il cielo»,([55]) il santo, illuminato da una luce violenta che squarcia le nubi, si staglia su un elaborato sfondo architettonico. Ai suoi piedi l'aquila e, seduto su un gradino, un angioletto abilmente scorciato che alza il calice di foggia rinascimentale dalla cui coppa fuoriesce il serpentello allusivo al miracolo di Efeso, nota leggenda ricordata tra gli altri anche da Jacopo da Varazze. È una delle più felici composizioni del Ruggieri, soprattutto per l'uso spregiudicato del colore che nella veste del santo si esalta in un piacevole gioco di pieghe.

([54]) G. BERGAMINI, *Arte e artisti friulani nel territorio di Mortegliano*, in *Mortean, Lavarian e Cjasielis*, numero unico per il 70° congresso della Società Filologica Friulana a cura di G. BERGAMINI e G. ELLERO, Udine, Società Filologica Friulana, 1993, 406-407.

([55]) E. LUCCHESE, in *La Galleria d'arte antica dei Civici Musei di Udine*, 265, con precedente bibliografia per entrambe le opere.

Nel Museo di Udine si conserva anche il suo più noto dipinto, la pala del 1756 ca. eseguita per la fraternita dei lanaioli della chiesa di S. Francesco e raffigurante *S. Lino papa, S. Liborio, S. Francesco da Paola e S. Apollonia* (fig. 14): composizione convenzionale, fredda e statica che mostra i limiti tecnici dell'artista, ma anche qualche nota d'interesse nel dolce volto della santa che richiama la figura di S. Lucia della predella dell'altare di S. Marco nel duomo, nei corposi angioletti che animano la scena.([56])

Nel 1762-63 il «Sig. Domenico Rugieri Pitore» venne pagato per la fattura della pala del terzo altare laterale della chiesa parrocchiale di Bagnaria Arsa costruito dallo scultore e altarista palmarino Carlo Picco.([57]) Composizione piuttosto elaborata, raffigura, su tre registri, *S. Antonio da Padova inginocchiato, i Ss. Pietro e Paolo e la Trinità* (fig. 15).([58]) Come di consueto vanno rilevati l'eccessiva caratterizzazione del volto di S. Paolo, che richiama al S. Francesco da Paola dei Musei udinesi, la sommaria trattazione del colore, ciò che spesso appiattisce le vesti e – soprattutto nel volto di S. Antonio e nell'angioletto che gli sta accanto – «quella tinta d'ombra troppo negra, e senza gusto», che già lo Zuccolo gli rimproverava.([59])

Ultima opera documentata del Ruggieri è la pala della *Madonna della cintura e S. Nicola da Tolentino* (fig. 16) della parrocchiale di Paderno, firmata e datata 1764, nella quale qualche motivo di gradevolezza offrono il paesaggio in basso ed il grappolo di angioletti tra nubi.([60])

Altri dipinti possono essere attribuiti al Ruggeri in base ai

([56]) ID., *ibidem*.

([57]) V. GRANSINIGH, *Episodi d'arte nel territorio di Bagnaria Arsa*, in *Bagnaria Arsa. Viaggio tra archeologia, storia e arte*, a cura di C. TIUSSI, Comune di Bagnaria Arsa 2002, 134.

([58]) GRANSINIGH, *Episodi d'arte*,132, identifica l'opera ricordata dai documenti nella pala con i *santi Isidoro Agricola, Luigi, Francesco, Chiara e Maria Maddalena*, che esce invece dai canoni stilistici del Ruggieri ed è giustamente assegnata ad Antonio Facci da F. ŠERBELJ, *La pittura barocca nel Goriziano*, catalogo della mostra, Ljubljana, Narodna Galerija, 2002, 49

([59]) A. e G. BERGAMINI, *Leopoldo Zuccolo*, 278.

([60]) G.B. PASSONE, *Un territorio... una chiesa... una comunità... Paderno 1297-1986*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1986, 100.

confronti stilistici: tra questi, nella parrocchiale di S. Cecilia a Pradamano, una bella *Crocifissione* (fig. 17) (Cristo crocifisso attorniato da angeli e ai piedi della croce la Madonna addolorata e le Pie donne da una parte e S. Giovanni e un apostolo: particolarmente suggestivo il cielo plumbeo con venature rosse, appena squarciato da un raggio di sole – su cui si stagliano le figure e, sullo sfondo, la descrizione di Gerusalemme con gli edifici in controluce);([61]) nella stessa chiesa, il dipinto raffigurante la *Santissima Trinità e cinque Santi* (Nicolò, Floriano, Giovanni Battista, Gerolamo e Giacomo Maggiore): l'opera, che «appare suddivisa in due piani prospettici, che individuano uno la Chiesa celeste e l'altro la Chiesa terrena»,([62]) è di fattura decisamente superiore ad altre del pittore (fig. 18).

A lui possono spettare, ancora, la pala d'altare di notevole dimensione (m 3.47x1.73) raffigurante la *Crocifissone*, già nella chiesa dei Ss. Filippo e Giacomo di Conoglano, trafugata nel 1986,([63]) un ovale con la *Deposizione di Cristo dalla croce* (fig. 19) nel Santuario di Ribis, per il quale si potrebbe – in via di ipotesi – proporre anche il nome della figlia Lucietta;([64]) un inedito olio su tela raffigurante *S. Michele arcangelo tra S. Martino e un Santo martire* (fig. 20) nella chiesa parrocchiale di Campoformido, allungata, statica composizione che sembra parte di un quadro più ampio.

Inoltre, tre tele conservate nel duomo di Udine: *L'incredulità di S. Tommaso* (fig. 21), datata 1751-52,([65]) *S. Biagio* (fig. 22),([66]) *L'incontro di Gesù con i pellegrini*, già nella chiesa del Ss.mo Crocifisso.([67])

([61]) G. BERGAMINI, *Guida artistica del Friuli Venezia Giulia*, Maniago, Associazione fra le Pro Loco del Friuli-Venezia Giulia, 1999, 291; P. PASTRES, in *L'Antico a Nuovo. Piccoli capolavori restaurati dal 1993 al 2000*. Catalogo della mostra di Udine a cura di G. BERGAMINI, Pasian di Prato, Leonardo, 2001, 146-147.

([62]) PASTRES, in *L'Antico a Nuovo*, 148.

([63]) Riprodotta come anonima in *Opere d'arte sacra trafugate in Friuli Venezia Giulia (1983-1996)*, a cura di C. BARBIERI, Trieste, Soprintendenza per i B.A.A.A.A.S. del Friuli Venezia Giulia, [1997], 113-114.

([64]) Riprodotta come anonima in *Il culto della Madonna nel Rojale*, Udine, Santuario di Ribis editore, 1988, 91.

([65]) SOMEDA DE MARCO, *Il duomo di Udine*, 410.

([66]) SOMEDA DE MARCO, *Il duomo di Udine*, 413.

([67]) SOMEDA DE MARCO, *Il duomo di Udine*, 419-420.

C'è infine da rimpiangere che tra altre opere perdute debbano essere annoverati i tre quadretti dipinti nel 1743 sopra e a fianco dell'altare della nuova infermeria dell'Ospedale dei Battuti di Udine, insolitamente raffiguranti «il santo paradiso, il purgatorio et l'inferno, che Iddio ci guardi».([68]) Forse, per il tema inconsueto e la dimensione modesta, avrebbero potuto dirci qualcosa di più sull'arte del nostro pittore.

Servizio fotografico di Riccardo Viola, Mortegliano (UD)

([68]) L. CARGNELUTTI, *L'evoluzione istituzionale*, in *Ospitalità sanitaria in Udine dalle origini all'ospedale della città. Secoli XIV-XVIII*, a cura di L. MORASSI, Udine, Casamassima, 1989, 129.

Fig. 1 - Francesco Zugno, *Le anime purganti*, S, Vito al Tagliamento, duomo.

Fig. 2 - Francesco Zugno, *L'Assunta*, Udine, S. Spirito.

Fig. 3 - Francesco Zugno, *La Trinità*, Udine, S. Spirito.

Fig. 4 - Francesco Zugno, *L'apparizione della Vergine a S. Giovanni Battista*, Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale.

Fig. 5 - Francesco Zugno, *Madonna con Bambino, S. Giuseppe e S. Vincenzo de' Paoli*, Pocenia, parrocchiale

Fig. 6 - Francesco Zugno, *Madonna con Bambino, S. Giuseppe e S. Vincenzo de' Paoli*, disegno, Pesaro-Urbino, coll. privata.

Fig. 7 - Giovanni Domenico Ruggieri, *Ritratto del cardinale Daniele Delfino*, Varmo, parrocchiale.

Fig. 8 - Giovanni Domenico Ruggieri, *Ritratto del cardinale Daniele Delfino*, Udine, Palazzo Patriarcale.

Fig. 9 - Giovanni Domenico Ruggieri, *Angelo portacroce*, Udine, S. Cristoforo.

Fig. 10 - Giovanni Domenico Ruggieri, *S. Rocco e S. Sebastiano*, Udine, duomo.

Fig. 11 - Giovanni Domenico Ruggieri, *S. Omobono e S. Lucia*, Udine, duomo.

Fig. 12 - Giovanni Domenico Ruggieri, *Crocifisisone*, Mortegliano, cappella delle suore.

Fig. 13 - Giovanni Domenico Ruggieri, *S. Giovanni Evangelista*, Udine, Civici Musei.

Fig. 14 - Giovanni Domenico Ruggieri, *S. Lino papa, S. Liborio, S. Francesco da Paola e S. Apollonia*, Udine, Civici Musei.

Fig. 15 - Giovanni Domenico Ruggieri, *S. Antonio da Padova, i Ss. Pietro e Paolo e la Trinità*, Bagnaria Arsa, parrocchiale.

Fig. 16 - Giovanni Domenico Ruggieri, *Madonna della cintura e S. Nicola da Tolentino*, Udine – Paderno, parrocchiale.

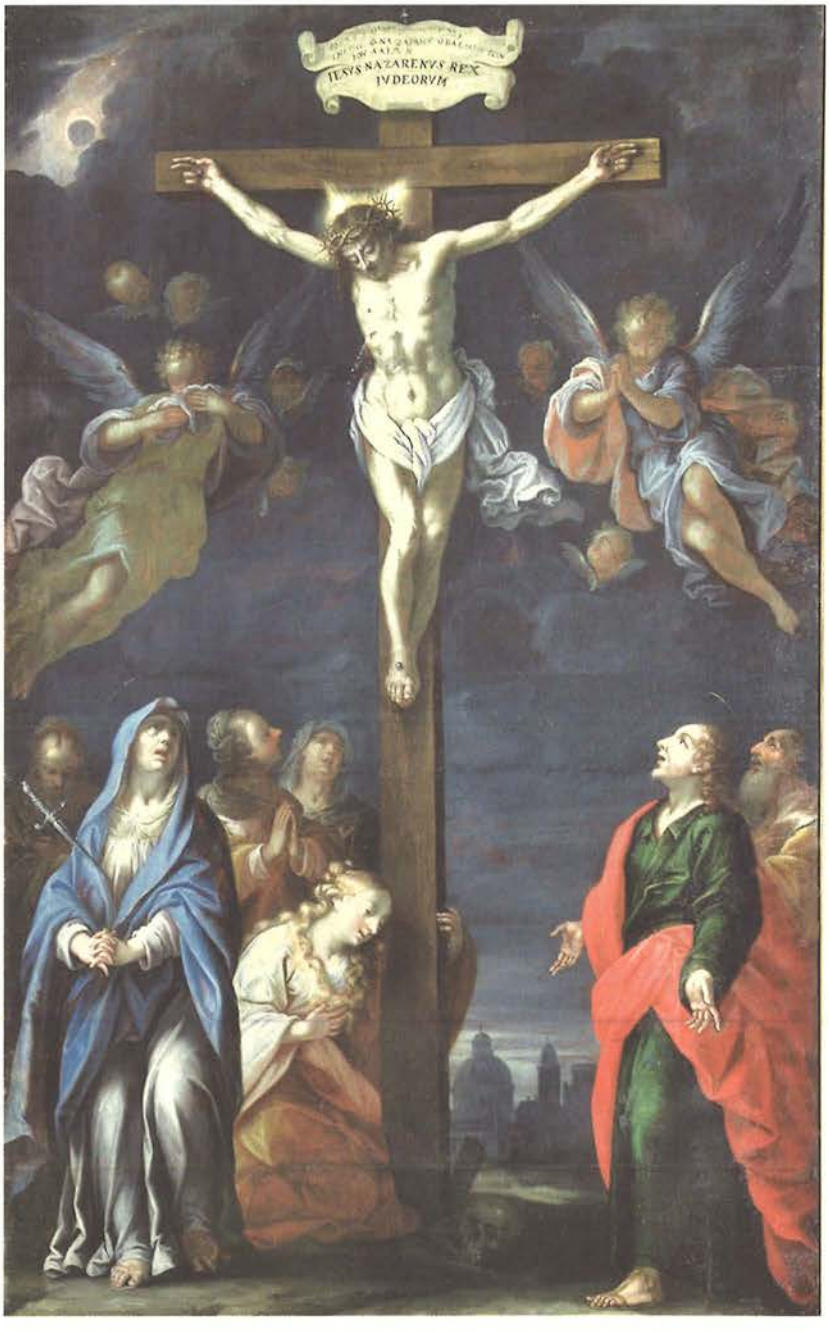


Fig. 17 - Giovanni Domenico Ruggieri, *Crocifissione*, Pradamano, parrocchiale.

Fig. 18 - Giovanni Domenico Ruggieri (?), *La Trinità e Santi*, Pradamano, parrocchiale.

Fig. 19 - Giovanni Domenico Ruggieri, *Deposizione di Cristo dalla croce*, Ribis, santuario.

Fig. 20 - Giovanni Domenico Ruggieri, *S. Michele arcangelo tra S. Martino e un Santo martire*, Campoformido, parrocchiale.

Fig. 21 - Giovanni Domenico Ruggieri, *L'incredulità di S. Tommaso*, Udine, duomo.

Fig. 22 - Giovanni Domenico Ruggieri, *S. Biagio*, Udine, duomo.

ERUDITI D'ARTE A CIVIDALE ALLA FINE DEL SETTECENTO E IL MANOSCRITTO *CIRCA BUONE PITTURE ESISTENTI IN CIVIDALE* DI GIOVANNI BATTISTA BELGRADO

Nel 1839 Fabio di Maniago affida ai torchi la prima guida artistica di Cividale, (1) inaugurando così una fortunata stagione editoriale dedicata all'antica Forum Juli, che nel corso del XIX secolo ha visto la pubblicazione di numerosi contributi, dovuti ad Albert Alexander Lenoir, Rudolf Eitelberger von Edelberg, Lorenzo D'Orlandi, Giusto Grion, A Purasanta, Raffaello Cattaneo e Alvise Zorzi.(2)

Tuttavia simili risultati, che rendono la città ducale uno dei luoghi più indagati dell'Ottocento, non solo in area friulana, affondano le loro radici nell'ultima decade del secolo precedente.

In quel periodo, infatti, su Cividale si concentra l'interesse

(1) F. DI MANIAGO, *Guida di Cividale*, in *Guida d'Udine e di Cividale in ciò che risguarda le tre belle arti sorelle*, San Vito al Tagliamento, Pascatti Editore, 1839. Su tale guida si veda quanto notato da C. FURLAN, in F. DI MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane*. Edizione terza ricorretta e accresciuta, a cura di C. FURLAN, Udine, Forum, 1999, I, LXVIII-LXIX.

(2) A. A. LENOIR, *Die Capelle von Cividale in Friual*, in J. GAILHABAUD'S, *Denkmaler der Baukunst unter Mitwirkung* von F. KUGKER und J. BURCKART, herausgegeben von L. LOHDE, Hamburg-Leipzig, 1852; R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Cividale in Friaul und seine Monumente*, «Jahruch der K. K. Central-Commission zur Firschung und Erhaltung der Bauedenkmale», I (1857), 1-26; L. D'ORLANDI, *Il tempietto di S. Maria in Valle di Cividale del Friuli*, Udine, Vendrame, 1839; ID., *Guida di Cividale*, Udine, Vendrame, 1858; *Piccola guida di Cividale nel Friuli*, Cividale del Friuli, Fulvio Giovanni Tipografo-Editore, 1888. G. GRION, *Guida storica di Cividale e del suo distretto*, Cividale, Tipografia Feliciano Strazzolini, 1899 (Premariacco, Iuliagraf, 1990); A. PURASANTA, *Cividale* (Le cento città d'Italia. Supplemento mensile illustrato del «Secolo»), Milano 1892; A. ZORZI, *Notizia guida e bibliografia dei r. r. Museo Archeologico, archivio e biblioteca già capitolari ed antico archivio comunale di Cividale del Friuli*, Cividale, Giovanni Fulvio Tipografo-Editore, 1899. Sull'interesse che nel XIX secolo si è sviluppato nei confronti dell'arte medievale a Cividale, si veda G. M. DEL BASSO, *L'arte longobarda e medievale in alcune guide di Cividale del Friuli*, «Quaderni cividalesi», 21 (1994), 7-18.

di numerosi uomini di cultura, che possiamo definire degli eruditi d'arte, alla scoperta di sporadici episodi figurativi e delle carte d'archivio che li riguardano.([3]) Questa è una categoria di intellettuali che, in verità, allora stava ormai lasciando il passo a una visione della ricerca storico-artistica di nuovo tipo, nella quale si era finalmente realizzata la fusione tra il dato documentario, l'analisi formale e l'indagine storica, per offrire un'organica visione dello sviluppo espressivo, secondo una metodologia che aveva trovato in Luigi Lanzi il principale riferimento e che in sede locale vedrà l'inizio grazie al ricordato di Maniago.([4])

L'azione di tali studiosi tendeva a privilegiare la fase dell'individuazione delle opere e delle informazioni a esse legate, rispetto a una loro definizione in termini stilistici e storici, consegnandoci di conseguenza una serie di luoghi, nomi e date, con qualche sporadica indicazione critica, relativi a un ristretto ambito territoriale: notizie assai preziose, ma che dimostrano la presenza di un profondo iato tra ciò che essi conoscevano e la capacità di esprimerlo in termini storiografici.([5])

Comunque l'impegno di quegli eruditi che hanno rivolto le

([3]) In precedenza l'arte di Cividale era stata oggetto di alcuni sporadici studi, tra i quali ricordiamo: B. ZANCAROLLO, *Antiquitatum Civitas Fori Juliii*, Venezia 1669; e L. DEL TORRE, *Lettera intorno alcune antichità cristiane, scopertasi nella città del Friuli*, «Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici », XLVIII, Venezia, Simone Occhi, 1752, 3-63. Inoltre il manoscritto *Otium Forojuliense*, di G. D. GUERRA (seconda metà del XVIII secolo), nell'Archivio del Museo archeologico nazionale di Cividale del Friuli; e il manoscritto *Origine e vicende istoriali antiche, e recenti della mag.ca antichissima città di Cividale del Friuli* di don Gaetano Sturolo (del 1772), nella Biblioteca Civica di Udine (d'ora in avanti BCU), ms. *Joppi*, 1.

([4]) DI MANIAGO, *Storia*. Sui rapporti tra di Maniago e Lanzi mi permetto di rinviare al mio *Il soggiorno friulano del Lanzi, il suo 'metodo' e il suo influsso sulla concezione storiografica di Fabio di Maniago*, in *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Pordenone-Udine, 25, 26 e 27 novembre 1999), a cura di C. FURLAN e M. GATTONI D'ARCANO, Udine, Forum, 2001, 31-37.

([5]) Sulla letteratura artistica in Friuli nel XVIII secolo si rinvia a: G. BERGAMINI, *La letteratura artistica del Friuli dalle «Vite» del Vasari all'inedito manoscritto di Antonio Zurico*, «Atti dell'Accademia di scienze lettere e arti di Udine», s. VIII (1973-75), 169-200; C. FURLAN, *Cultura antiquaria, storiografia artistica e «riflessioni pittoresche» in Friuli nell'età del Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo, forme e colori. La pittura del Settecento in Friuli*. Catalogo della mostra, Udine, 1996, a cura di G. BERGAMINI, Milano, Electa, 1996, 107-124; e G. BERGAMINI, *La storiografia artistica in Friuli prima del di Maniago*, in *Fabio di Maniago*, 21-30.

loro attenzioni su Cividale ha dato alla luce risultati di rilievo notevole, i quali, solo in minima parte consegnati alle stampe, consentono di tracciare un interessante disegno dell'arte allora presente nella cittadina e delle forme della sua "ricezione". Proprio in riferimento a quest'ultimo aspetto giova sottolineare la tendenza a escludere, pressoché totalmente, le testimonianze precedenti all'epoca patriarcale, relegando così le opere di matrice longobarda nell'oscurità in cui era avvolto un periodo che, allora, non riusciva ad appassionare neppure alcuni tra i pionieri della riscoperta delle arti medievali.(6)

Inoltre, avvicinare tra loro simili ricerche permette di porre in evidenza una serie poco nota di legami personali tra studiosi di diversa formazione e provenienza, ma accomunati dalla passione per la scoperta degli esiti figurativi in Friuli, che, quasi intuitivamente, avvertono essere un territorio ricco di inediti in attesa di una degna trattazione.(7)

Forse colui che più di altri ha lasciato una testimonianza completa sul patrimonio culturale cividalese è stato mons. Giovanni Battista Belgrado: nato a Udine nel 1732, divenne canonico di Cividale nel 1760 e dal 1793 al momento della scomparsa, nel 1805, ricoprì l'incarico di decano di quel capitolo.(8) A lui si deve, tra l'altro, una dettagliata descrizione delle

(6) In questo contesto fanno eccezione i riferimenti presenti in G. D. BERTOLI, *Le Antichità d'Aquileia sacre e profane*, Venezia, Albrizzi, 1739, e quanto prodotto da padre Lorenzo Del Torre, membro della Congregazione del'Oratorio di Udine, autore della ricordata *Lettera intorno alcune antichità cristiane, scopertasi nella città del Friuli*; su di lui A. DRIGO, *Un medievista friulano dell'epoca di Muratori e alcune note in margine ai salteri di Egberto e di Santa Elisabetta nel Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 16/17 (1996/1997), 11-30.

(7) Il proliferare di studi in ambito friulano alla fine del Settecento è stato efficacemente definito da Martino Cappucci come un «vero e proprio disseppellimento di un passato artistico ignorato», cfr. M. CAPPUCCI, *La storiografia artistica nella cultura del Settecento*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, I, Brescia, Paideia, 1973, 269-290, 279.

(8) Vincenzo Joppi, nelle sue *Memorie manoscritte di letterati friulani*, in BCU (ms *Joppi*, 710, tomo III): «Mons. Gio. Battista Belgrado. Decano del Capitolo di Cividale dal 1793. Nato 1760, morto 31 luglio 1805. Scrisse memorie sul capitolo di Cividale e sui monumenti di detto luogo»; tuttavia in questa sede va corretta l'indicazione sulla data di nascita fornita dallo Joppi, che, dal *Registo dei battesimi* dell'Archivio della parrocchia di Santa Maria Annunziata di Udine, VIII (vol. 9), risulta essere il 12 settembre 1732.

opere d'arte conservate negli edifici religiosi della città sul Natisone, dal titolo *Circa buone pitture esistenti in Cividale*, compilata attorno al 1796, ([9]) edita in appendice a questo contributo.

Il manoscritto in questione è stato riscoperto solo pochi anni fa,([10]) ma certamente era ben noto ai suoi contemporanei ed è stato usato da Fabio di Maniago per la *Storia delle belle arti friulane*, pubblicata nel 1819 e poi nel 1823.([11])

Il prelato udinese risulta inoltre essere uno degli informatori di Girolamo de Renaldis, cui si deve il *Della pittura friulana*, apparso nel 1796 e nel 1798, al quale fornì notizie sulla vita e le opere del pittore Francesco Chiarottini.([12])

Dunque mons. Belgrado va certamente considerato come un "dilettante" delle arti, un appassionato, dotato di una certa cultura sull'argomento, che cerca di ricostruire, con gli strumenti critici a sua disposizione, le vicende delle opere che osserva.([13]) Più in generale i suoi interessi erano rivolti allo studio della lunga e ricca storia cividalese, come testimoniano altri scritti, tuttora inediti, condotti con il metodo tipico dell'erudizione a carattere locale.([14])

Nel *Circa buone pitture* l'autore tratta dei principali esiti pit-

([9]) Secondo Fabio di Maniago (DI MANIAGO, *Storia*, I, 203, n 6) il manoscritto in questione sarebbe stato redatto nel 1793, ma alcuni riferimenti e notizie presenti al suo interno inducono a datarlo attorno al 1796.

([10]) Il manoscritto edito in questa sede è un autografo conservato nell'Archivio di Stato di Udine, archivio *Caimo*, b. 60, ed è stato pubblicato, con criteri in parte diversi, in P. PASTRES, *Il ms. Circa buone pitture esistenti in Cividale del can. G. B. Belgrado*, «Qaderni cividalesi», 23 (1996), 71-106.

([11]) DI MANIAGO, *Storia*, I, 203, n 6; L. CARGNELUTTI, *Note ai* Documenti, in F. DI MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane*. Edizione terza ricorretta e accresciuta, II, *Note*, a cura di C. FURLAN, L. CARGNELUTTI, A. DRIGO, Udine, Forum, 1999, 115-130, 119-120; ID., *Le fonti documentarie di Fabio di Maniago*, in *Fabio di Maniago*, 41. La copia del *ms* Belgrado utilizzata dal di Maniago, che vi appone alcune chiose, si trova in BCU, ms *Joppi*, b. 396.

([12]) P. PASTRES, *Brevi note biografiche di Francesco Chiarottini da una lettera di mons. Belgrado*, «Quaderni cividalesi», 21 (1994), 141-146.

([13]) Tuttavia Fabio di Maniago, chiosando una copia del *ms* Belgrado, nota, in modo un po' ingeneroso: «Si conosce che il buon canonico punto non s'intende di pittura», in BCU, ms *Joppi*, 396, c. 3.

([14]) Tra gli scritti eruditi del Belgrado ricordiamo soprattutto *Storia della città di Cividale*, ms in Archivio capitolare di Cividale.

torici presenti sulle rive del Natisone, nondimeno vi sono parti dedicate all'architettura e alla scultura; una serie di osservazioni arricchite dalla trascrizione di numerosi documenti d'archivio, provenienti da libri contabili o visite pastorali, alcuni dei quali non più reperibili.([15])

Così facendo egli traccia una sorta di itinerario, ricco di notazioni storiche, tra i monumenti cividalesi, redigendo, per certi versi, la più antica guida cittadina e probabilmente la prima opera del genere in Friuli.

Va comunque rilevato che in essa non vi è alcuna intenzione letteraria e che le indicazioni di natura critica sono pochissime, in quanto l'estensore si limita a fornire una descrizione delle opere, ancorché piuttosto precisa, con un particolare riguardo alla loro iconografia: indice piuttosto eloquente di una formazione avvenuta nell'alveo dell'«erudizione ecclesiastica», come l'ha definita Giovanni Previtali,([16]) che lo porta, tra l'altro, a consultare e citare quanto raccolto nei volumi di Bernardo de Rubeis,([17]) straordinario interprete di quel tipo di storiografia in terra friulana.

In ogni modo Belgrado non appare totalmente digiuno di conoscenze storico-artistiche, come dimostrano alcune citazioni tratte dalle *Vite* del Vasari, relative alle realizzazioni non cividalesi di Pellegrino da San Daniele, a Giovanni da Udine e all'intervento palladiano in palazzo pretorio; inoltre menziona il *Del vario stato* di Federico Altan, breve opuscolo sulla pittura friulana del 1772.([18])

Le notizie raccolte, come si è detto, riguardano essenzialmente la pittura e in primo luogo quella presente nel duomo cittadino, con la dettagliata esposizione di quanto collocato sui

([15]) CARGNELUTTI, *Note ai* Documenti.

([16]) A tal proposito si veda quanto notato in G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1989 (I ed. 1964), 28-30.

([17]) I. F. B. M. DE RUBEIS, *Monumenta Ecclesiae Aquileiensis*, Argentinae [Strasburgo], s. n., 1740; ID., *Dissertationes duae [...] de vetustis liturgicis, oliisque sacris ritibus, qui vigebant olim in aliquibus Forojuliensis provinciae Ecclesiis*, Venezia, Simone Occhi, 1754.

([18]) F. ALTAN DI SALVAROLO, *Del vario stato della pittura in Friuli dalla caduta del Romano Impero fino a' tempi nostri*, «Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici», XXIII, Venezia, Simone Occhi, 1772, 3-29.

vari altari, ma pure per gli esempi ospitati negli altri edifici di culto vi sono notizie e rappresentazioni piuttosto circostanziate: abbiano quindi a disposizione una preziosa fonte che ci parla di dipinti allora collocati nella loro sede originaria e ancora integri.

È il caso della chiesa di San Giovanni Battista o chiesa esterna di Santa Maria in Valle, indicata come «monastero di Santa Maria in Valle», che all'epoca conservava il trittico di Pellegrino da San Daniele del 1501, oggi nel locale Museo archeologico nazionale,([19]) con *San Giovanni Battista* al centro, ai lati *San Benedetto* e *San Giovanni Evangelista*, e nell'attico una dispersa *Annunciazione*, tavole che però all'epoca del Belgrado erano divise, circostanza che ha generato, a partire dalle pagine del de Renaldis, una lunga vertenza attributiva, tra chi correttamente assegnava a Pellegrino l'esecuzione dell'intera opera e chi gli riferiva solo lo scomparto centrale, indicando come autore di quelli laterali Girolamo da Milano o Girolamo da Udine.([20])

Il decano cividalese, ovviamente, non conosce la paternità del trittico in questione e anzi non l'associa neppure al nome del pittore sandanielese, così come non ritiene di collegare tra loro gli scomparti, di cui addirittura sembra ignorare l'esistenza; pur tuttavia egli riporta l'estratto da un documento che registra un pagamento del 1501 in favore di «mistro Piligrin depentor per la pala de San Zuan»,([21]) al quale ne fa seguire un altro, del 1540, in cui si parla di un esborso nei confronti di «mistro Hieronymo depentor per l'ancona di San Bendetto», che egli pensa di riferire a un dipinto raffigurante «San Benedetto abate

([19]) Su tale opera si veda: A. TEMPESTINI, *Martino da Udine detto Pellegrino da San Daniele*, Udine, Deputazione di storia patria per il Friuli, 1979, 116-117; G. FOSSALUZZA, *Pittori friulani alla bottega di Alvise Vivarini e del Cima*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 20 (1996), 60-61; D. CECUTTI, in *Pellegrino da San Daniele (1467-1547)*. Catalogo della mostra, San Daniele del Friuli, 2000, a cura di G. BERGAMINI e D. BARATTIN, Udine, Forum, 2000, 61-62.

([20]) Tra le fonti principali ricordiamo: G. DE RENALDIS, *Della pittura friulana. Saggio storico*, Udine, Fratelli Pecile, 1798, 19-20; DI MANIAGO, *Storia*, 130, 135; DI MANIAGO, *Guida*, 107; G. B. CAVALCASELLE, *La pittura friulana del Rinascimento*, a cura di G. BERGAMINI, Udine-Vicenza, Deputazione di storia patria per il Friuli – Neri Pozza, 1973 [ms del 1876], 164.

([21]) I documenti trascritti dal Belgrado sono riproposti in DI MANIAGO, *Storia*, 224 (doc. XVII), 229 (doc. XXIX).

da me ritrovato [...] con il piviale abbaziale ornato e pastorale», da identificare proprio con quello di Pellegrino, che sembrerebbe essere stato da lui recuperato e ricollocato nella chiesa: forse è giusto da queste righe, certamente conosciute da de Renaldis e di Maniago, che prende avvio l'equivoco critico che perdurerà per quasi due secoli.([22])

A ciò si aggiunga che il nostro manoscritto parla anche di un ulteriore dipinto, non meglio identificato, dedicato a San Benedetto in abito da monaco, ritenuto «pittura antichissima» e dovuta a uno sconosciuto «degno pittore».

Simili questioni attribuzionistiche denunciano in modo eloquente le difficoltà che il Belgrado andava incontrando nel corso della sua ricerca, per altro comuni a tutta quella cerchia di eruditi che, come vedremo, cercava faticosamente di dissodare un terreno ricco di tesori, quanto arido di riferimenti. Il loro limite consisteva essenzialmente nel non riuscire a conciliare quanto reperivano tra gli antichi documenti, cercati e letti con la sicurezza esegetica che derivava loro dalla consuetudine erudita, con ciò che concretamente trovavano di fronte ai propri occhi e che in assenza di validi strumenti critici non riuscivano sempre a interpretare in modo corretto, soprattutto quando avevano a che fare con l'arte dei cosiddetti "primitivi".

Corrispondenti *empasses* si riscontrano pure in un breve manoscritto di Leopoldo Zuccolo, modesto pittore e insegnate presso il collegio udinese dei Barnabiti, che nel 1790 raccoglie una discreta serie di notizie sui pittori friulani per conto di Girolamo de Renaldis, il quale poi se ne servirà per il suo "Saggio Storico".([23]) In tale sede lo Zuccolo osservava che «Si trovano varie tavole d'altare per il Friuli sì di gusto gottico, che di più moderno, le quali pure dovranno essere quasi tutte di mani friulane», sottolineando che alcune di esse hanno «de' nomi a piedi»,([24]) citando come esempio ciò che aveva letto

([22]) Spetta ad Anchise Tempestini il merito di aver ristabilito la paternità delle tavole in questione (TEMPESTINI, *Martino da Udine*, 116-117).

([23]) Il testo è riportato in G. e A. BERGAMINI, *Leopoldo Zuccolo e il suo manoscritto sui pittori friulani*, in *Studi forogiuliesi in onore di Carlo Guido Mor*, Udine, Arti grafiche friulane, 1983, 259–280.

([24]) L. ZUCCOLO, in BERGAMINI, *Leopoldo Zuccolo*, 280.

proprio in una chiesa cividalese, quella di San Biagio, in una pala del pittore locale Pietro Miani, senza tuttavia essere in grado di elaborare siffatte indicazioni in termini critici e di legare l'oscuro nome reperito a qualcuno dei tanti dipinti anonimi che dice di avere visto.

Un'analoga incertezza nell'associare i nomi alle cose si segnala per un altro trittico di Pellegrino, realizzato nel 1526-1528 per la chiesa di Santa Maria dei Battuti e dopo il 1965 nel Museo archeologico nazionale,([25]) il quale nella tavola centrale raffigura la *Madonna con il Bambino tra quattro sante aquileiesi, con i Santi Giovanni Battista e Donato*, e ai lati *San Michele* e *San Sebastiano*, che il Belgrado ha osservato nella sua originaria configurazione, poi smembrata nel secolo successivo, di cui faceva parte pure una perduta cimasa con l'*Eterno Padre*.

In questo caso non si tratta di un dipinto relegato dal disinteresse nell'oblio dal tempo, ma di un'opera celebre, che era stata inserita da Vasari – su indicazione del suo informatore locale Giovanni Battista Grassi – nel catalogo di Pellegrino,([26]) fonte dalla quale il nostro canonico, dimostrando una insospettabile indipendenza di giudizio, si discosta, ritenendo le parti laterali del trittico di mano diversa rispetto a quella centrale e considerandole due «eccelenti pitture giudicate del famoso pittore Giovanni da Udine».

Un'opinione infondata, questa, che egli condivide con Mauro Boni, il quale la esprime in un volumetto, in tutto 31 pagine, dato alle stampe nel 1797 e intitolato *Su la pittura di un gonfalone della v. fraternità di S. Maria di Castello e su di altre opere fatte nel Friuli da Giovanni da Udine.*([27])

([25]) Su quest'opera si veda in particolare: TEMPESTINI, *Martino da Udine*, 123-124; G. BERGAMINI, in *Il Pordenone*. Catalogo della mostra, Villa Manin di Passariano e Pordenone 1984, a cura di C. FURLAN, Milano, Electa, 1984, 161-162; BERGAMINI, in *Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa Centrale*. Catalogo della mostra, Aquileia-Cividale 2000, a cura di S. TAVANO e G. BERGAMINI, Milano, Skira, 2000, 297; CECUTTI, in *Pellegrino*, 77-79.

([26]) Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, Firenze 1568, ed. a cura P. DELLA PERGOLA, L. GRASSI, G. PREVITALI, IV, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1969, 375-376.

([27]) M. BONI, *Su la pittura di un gonfalone della v. fraternita di S. Maria di Castello e su di altre opere fatte nel Friuli da Giovanni da Udine*, Udine, Girolamo Murero, 1797.

L'autore di tale pubblicazione, dedicata principalmente a un perduto gonfalone di Giovanni da Udine noto attraverso una copia siecentesca di Eugenio Pini, era un gesuita di origine bergamasca, a noi noto soprattutto per essere stato amico e assiduo corrispondente di Luigi Lanzi, nonché per alcuni studi, in massima parte inediti, dedicati alle origini della stampa, alla storia dell'incisione in Veneto e alla pittura trecentesca, le cui formulazioni, dobbiamo dirlo, risultano sistematicamente errate; comunque a lui si deve dare il merito di avere richiamato l'attenzione su questioni fino ad allora quasi completamente ignorate o trascurate.([28])

Boni era giunto a Udine nel 1795, come precettore del figlio del luogotenente Angelo I Giustinian, e vi restò fino alla fine del mandato del patrizio veneziano, all'inizio del 1797.

Durante il soggiorno friulano l'abate ebbe modo di svolgere qualche ricerca sull'arte locale, in particolare sulla pittura dei "primitivi", come attesta una lettera inviata al Lanzi, il quale stava ultimando la sua *Storia pittorica*, in cui riferisce a proposito del maestro Nicolò di Gemona, che appunto in quel modo ottenne una menzione nei fondamentali volumi del maggior studioso settecentesco della pittura italiana.([29])

Per quanto riguarda la malintesa assegnazione al Ricamatore delle tavole pellegriniane, Boni nello scritto ricordato ci informa del contesto in cui essa era maturata: durante una sua visita a Cividale alla fine del maggio del 1796, condotta con l'intento di «osservare le rarità delle quali quella città antica è ricchissima»,([30]) in compagnia del pittore Giovanni Battista de Rubeis,([31]) l'auto-

([28]) Su Mauro Boni (Mozzanica, 1746-Reggio Emilia, 1817) si veda: M. BONFIOLI, *Boni, Mauro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 12, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970, 81-84; P. PASTRES, *Mauro Boni: profilo di un allievo del Lanzi*, in ID., *L'epistolario tra Luigi Lanzi e Mauro Boni (1791-1809)*, tesi di dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni artistici, Università degli Studi di Milano, a. a. 2000-2001, 22-37.

([29]) Si veda P. PASTRES, *La scoperta dei «primitivi» friulani in una lettera di Mauro Boni al Lanzi (1796)*, «Memorie storiche forogiuliesi», 76 (1996), 151-154.

([30]) BONI, *Su la pittura*, XVIII.

([31]) Su Giovanni Battista de Rubeis (Tarcento, 1743-1819) si veda: P. GOI, *De Rubeis, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 39, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1991, pp. 240-241; FURLAN, *Cultura antiquaria*, 115-119; ID., *Aspetti del collezionismo d'arte nel Friuli del Settecento: l'ambiente udinese, Giambattista de Rubeis e l'album di*

re del primo inventario delle pitture udinesi, e di padre Angelo Maria Cortenovis,(32) rettore del collegio barnabita di Udine e appassionato antiquario.

Stando alla ricostruzione dell'abate Mauro – sulla cui veridicità è sempre opportuna la cautela – durante quella escursione egli avrebbe manifestato ai compagni di viaggio il «sospetto» che le figure di *San Michele* e di *San Sebastiano* andassero riferite a Giovanni da Udine, il quale secondo Vasari aveva lavorato per la chiesetta dei Battuti, realizzandovi affreschi poi distrutti.(33) Tale impressione, a suo dire, era stata avvalorata dalla lettura di un manoscritto cividalese, che «tratta di alcune cose pittoriche di quella Città»,(34) fornitogli da Alfonso Belgrado,(35) nipote dell'autore del *Circa buone pitture*, nel quale legge degli stralci di atti cinquecenteschi, relativi sia alle commissioni affidate a Pellegrino che a quelle del Nanni, nonché la seguente nota: «Ai fianchi dello stesso altare di Santa Maria dei Battuti sono due eccellenti Pitture, una per parte giudicate del famoso pittore Giovanni da Udine»:(36) le stesse parole, insieme ai medesimi documenti, che compaiono nei fogli redatti da Giovanni Battista Belgrado.(37)

disegni "mantegneschi" del Britisch Museum, in *Arte, storia, cultura e musica in Friuli nell'età del Tiepolo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Udine 19-20 dicembre 1996), a cura di C. FURLAN e G. PAVANELLO, Udine, Forum, 1998, 177-189; G. BERGAMINI, *La storiografia*, 24-25; ID., *Per una storia del ritratto pittorico nel Friuli-Venezia Giulia. Dalla metà del Seicento alla metà dell'Ottocento*, in *Più vivo del vero. Ritratti d'autore nel Friuli-Venezia Giulia dal Cinquecento all'Ottocento*. Catalogo della mostra, Pordenone 2003, a cura di G. BERGAMINI, C. FURLAN e P. GOI, Milano, Silvana Editoriale, 2003, 37-59: 37, 50-51.

(32) Sul Cortenovis (Bergamo, 1727-Udine, 1801) si veda soprattutto: FURLAN, *Cultura antiquaria*, 107-110, 113-115.

(33) VASARI, *Le vite*, VI, 408.

(34) BONI, *Su la pittura*, XVI-XVII.

(35) Alfonso Belgrado (Udine, 1769-1832), cancelliere della curia diocesana, ospite di Luigi Lanzi durante il suo soggiorno udinese, con cui intrattenne pure un ricco epistolario, sul quale cfr. P. PASTRES, *Il soggiorno udinese di Luigi Lanzi: alcune lettere inedite e uno scritto poco noto*, «Arte-Documento», 11 (1997), 228-239.

(36) BONI, *Su la pittura*, XXI.

(37) Fabio di Maniago nota la consonanza delle opinioni del Belgrado e di Boni a riguardo del polittico dei Battuti, che viceversa egli giudica essere in tutte le sue parti opera di Pellegrino, e ritiene che la tesi pubblicata dall'abate bergamasco nel 1797 derivi dallo scritto del canonico cividalese, considerandolo redatto nel 1793 (DI MANIAGO, *Storia*, I, 203-204, n 6).

L'abate Mauro dimostra quindi di conoscere il codice del decano cividalese, circostanza non particolarmente insolita, considerato che durante il periodo udinese era riuscito a entrare in possesso di altri manoscritti d'argomento artistico, come le *Notizie* di Girolamo Asquini,([38]) che intendeva utilizzare, in modo alquanto scaltro e senza troppe remore, per una descrizione delle opere di Pellegrino,([39]) piuttosto che per una storia delle arti friulane, oppure per una guida di Udine, insomma per uno dei suoi tanti progetti mai realizzati.

Nonostante tutto tra le i due testi vi è una piccola differenza, non di poco conto per una ricostruzione filologica del trittico, poiché l'abate bergamasco colloca la tavola con *San Michele* alla destra dell'altare,([40]) nella medesima disposizione attualmente presente in sede museale, viceversa il più affidabile monsignor Giovanni Battista indica l'Arcangelo dalla «parte del Vangelo», quindi alla sinistra della mensa.

Dunque Boni, pur senza menzionarlo, riprende e cita un documento che faceva parte della fatica elaborata da mons. Belgrado, il quale, da parte sua, potrebbe aver assistito all'esame effettuato dal precettore dei Giustinian ai Battuti, riportandone il responso nel suo manoscritto, che di conseguenza sarebbe stato redatto nella sua forma definitiva tra il maggio del 1796 e l'inizio del 1797 (il volumetto del Boni presenta come data di stampa il 23 febbraio del 1797), in tempo per essere fornito ad Alfonso Belgrado.

Un incrocio e uno scambio di informazioni tra due eruditi, dalla cultura e dalle ambizioni diversissime, attorno a un'unica opera, che li porta a compiere, forse inconsapevolmente, un'o-

([38]) G. ASQUINI, *Notizie dei pittori del Friuli*, a cura di P. PASTRES, Udine, Deputazione di storia patria per il Friuli – Forum, 2002. Sulla figura di Girolamo Asquini (Fagagna, 1762 – Parma, 1837) si vedano soprattutto: G. VALE, *Girolamo Asquini e papa Gregorio XVI* (per nozze Asquini di Fagagna-di Prampero di Ravistagno), Udine, Arti grafiche friulane, 1938; S. PANCIERA, *Un falsario del primo Ottocento. Girolamo Asquini e l'epigrafia antica delle venezia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1970, 13-18; M. P. BILLANOVICH, *Falsificazioni epigrafiche di Girolamo Asquini*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 36 (1973), 338-354; P. PASTRES, *Girolamo Asquini studioso dei pittori friulani*, in ASQUINI, *Notizie*, 11-32.

([39]) BONI, *Su la pittura*, XX.

([40]) IVI, XIX.

perazione in linea con le nuove prospettive della letteratura artistica del tempo, in cui si fondono dati archivistici con rilievi di carattere formale, quasi da conoscitore: al di là del discutibile esito raggiunto, un simile intreccio dimostra quanta attenzione si era allora concentrata su Cividale e quali i risultati in grado di produrre.

Ad avvalorare una simile supposizione si può appellare l'uso, nella nota del Belgrado, del verbo giudicare, riferito alle tavole laterali in esame, coniugato nella forma passiva, segno forse che l'autore dello scritto non era lo stesso dell'assegnazione e a ben vedere, per quanto il decano risulti certamente esperto e interessato ai protagonisti della pittura locale, i riferimenti ad uno scarto stilistico tra la parte centrale e quelle laterali, con la conseguente evocazione del nome di Giovanni da Udine, sembrano sfuggire alla portata delle sue capacità critiche, perlomeno di quelle che dimostra nelle altre parti del manoscritto.

Il polittico in questione solo pochi anni prima era stato oggetto dell'attenzione di uno dei personaggi più interessanti dell'erudizione veneta dell'epoca, la cui presenza a Cividale era finora poco nota: il nobile padovano Giovanni de Lazzara,([41]) straordinario raccoglitore di notizie pittoriche, di cui si servì largamente il Lanzi, e certamente una punta di diamante di quel *melieu* che tra Sette e Ottocento, al seguito dell'appena ricordato abate Luigi, ha posto le basi della moderna storiografia artistica in Italia.

Le sue escursioni friulane, svolte a Udine, Gemona, Venzone e Tricesimo, si collocano tra il 1793 e il 1798, anche se con tutta probabilità giunge per la prima volta a Cividale nel 1795 (facendo a tempo, tra l'altro, ad incontrare il pittore Francesco Chiarottini, che morirà nell'anno successivo) per tornarvi nuovamente nel 1798, accompagnato dal medesimo de Rubeis che due anni prima aveva condotto nella città ducale il

([41]) Su Giovanni de Lazara (Padova, 1744-1833) si veda soprattutto: D. LEVI, *"Troppa modestia, o troppo alta meta...": note sull'erudito padovano Giovanni de Lazara*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», (2000), 1/2, 321-337; L. CABURLOTTO, *Private passioni e pubblico bene. Studio, collezionismo, tutela e promozione delle arti in Giovanni de Lazara (1744-1833)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte », 25 (2001), 121-217.

Boni.([42]) Di tali ricognizioni restano degli accurati resoconti, ancora manoscritti e conservati negli Archivi Getty di Santa Monica, che rappresentano sicuramente dei documenti importanti per il valore del loro autore e perché si occupano di luoghi fino ad allora sostanzialmente inesplorati.

Anche de Lazara nota a Cividale, durante la visita dell'agosto del 1793,([43]) il polittico di Pellegrino ai Battuti e anch'egli, come faranno poi Belgrado e Boni, ritiene di individuare in esso la presenza di più mani, benché a tal proposito formuli un'ipotesi diversa, rinviando per le parti laterali a Sebastiano Florigerio, dato che vi riscontra un'analogia con una sua opera firmata e conservata all'epoca a Padova.([44])

Il nome di Florigerio, successivamente, sarà fatto anche da Cavalcaselle([45]) e da altri studiosi, a dimostrazione della profondità delle osservazioni effettuate in terra friulana dal conte padovano, capace a volte di formulare raffinate attribuzioni per via stilistica, anche se gli studi più recenti portano a escludere siffatta assegnazione e ritengono invece l'intera opera autografa del sandanielese.([46])

Resta comunque un giudizio critico espresso ben prima di quelli di Boni e Belgrado, sebbene da essi non ripreso e proba-

([42]) Sulle ricognizioni cividalesi del de Lazara si veda LEVI, *"Troppa modestia*, 327-328, 336. La visita del 1798 è testimoniata anche da una lettera di Luigi Lanzi a Mauro Boni, Udine 14 agosto 1799, in Biblioteca Municipale di Reggio Emilia (d'ora in avanti BMRE), ms. Vari, A. 48, 18: «A Cividale non sono stato, vi fu il cav. Lazara l'anno scorso e sento col Rubeis».

([43]) Cfr. G. BALDISSIN MOLLI, *I pittori friulani nelle Miscellanee del conte padovano Giovanni de Lazara*, in *Fabio di Maniago*,136; e LEVI, *"Troppa modestia*, 327.

([44]) LEVI, *"Troppa modestia*, 328: «Certamente Pellegrino fu aiutato in questo quadro dal suo scolare Bastianello Florigerio particolarmente nell'angelo Raffaello e nel san Bastiano, avendo queste due figure tutta la maniera del quadro che esiste in Padova nella Scuola di Santa Maria del Pianto detta del Torresino». Il riferimento è alla pala eseguita da Florigerio nel 1533 per la confraternita di San Bovo a Padova, smembrata in vari dipinti che raffigurano: il *Cristo morto sorretto dalla Vergine*, nell'Accademia dei Concordi di Rovigo; *San Sebastiano* e *San Rocco*, nel Museo Civico di Padova; i *Santi Antonio e Prosdocimo* e *San Daniele*, in collezioni private. Di un possibile intervento di Florigerio nella pala dei Battuti di Pellegrino parla recentemente anche Caterina Furlan, in *"Iuxta modellum": forme e figure del sacro nella pittura del Cinquecento in Friuli*, in *Dal Pordenone a Palma il Giovane devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*. Catalogo della mostra, Pordenone 2000, a cura di C. FURLAN, Milano, Electa, 2000, 30.

([45]) CAVALCASELLE, *La pittura*, 136.

([46]) TEMPESTINI, *Martino da Udine*, 123-124 e BERGAMINI, in *Il Pordenone*, 161-162.

bilmente neppure conosciuto, nonostante i legami piuttosto stretti esistenti tra l'abate Mauro e il de Lazara e tra quest'ultimo e Antonio Bartolini,(47) erudito e bibliofilo udinese, verosimilmente suo accompagnatore in terra friulana e in quanto tale da ritenersi non all'oscuro delle ipotesi elaborate a Cividale, nonché anch'esso in contatto con l'intraprendente precettore bergamasco.

Un intreccio, questo, piuttosto fitto e che ben evidenzia – ancora una volta – l'interesse riservato nei confronti della città ducale, insieme agli stretti rapporti esistenti in quegli anni tra gli studiosi friulani e il mondo veneto, attraverso la mediazione di figure ancora non sufficientemente conosciute o indagate in tal senso, come i ricordati Giovanni Battista de Rubeis, Angelo Maria Cortenovis, Girolamo Asquini, Alfonso Belgrado e Antonio Bartolini con il fratello Gregorio,(48) cui va aggiunto Gregorio Caratti:(49) una serie di nomi che lentamente sta emergendo dagli archivi e che illumina un ambiente culturale locale, soprattutto udinese, assai vivace e ricco di personalità, tanto da farlo ritenere, assieme a Padova, come uno dei più notabili centri dell'erudizione artistica italiana alla fine del Settecento.(50)

Un altro caso di errata attribuzione riguarda un'opera che Belgrado ha visto nel duomo cividalese, il *Noli me tangere* del

(47) Su Antonio Bartolini (Udine, 1741-1824) si veda, soprattutto, I. REALE, *Ritratto di un mecenate: Antonio Bartolini*, in «Ricerche di storia dell'arte», 37 (1989), 63-72. Per i rapporti tra Bartolini e de Lazara si rinvia a LEVI, *"Troppa modestia*, 327; e CABURLOTTO, *Private passioni*, 136, 146, 147.

(48) Per Gregorio Bartolini (Udine, 1737-1828) si rinvia a REALE, *Ritratto*, 66; e PASTRES, *Il soggiorno*, 231.

(49) Su Gregorio Caratti (nato a Udine nel 1759), collezionista di dipinti, disegni e stampe, si veda D. LEVI, *Appunti su Luigi Lanzi e alcuni suoi corrispondenti veneti e friulani*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*. Quaderni del Seminario di Storia della critica d'arte, 6, a cura di F. CAGLIOTI, M. FILETI MAZZA, U. PARRINI, Pisa 1996, 265. Il nome del conte Caratti compare spesso nella corrispondenza tra Luigi Lanzi e Antonio Bartolini, in *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da' celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicate da Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, VIII, Milano, Giovanni Silvestri, 1825, 2-11.

(50) Sull'ambiente culturale udinese alla fine del Settecento si rinvia alle considerazioni di I. REALE, *Appunti sull'arte e il gusto nella Udine giacobina*, in *Dopo Campo Formio 1797-1813. L'età napoleonica a Udine*. Catalogo della mostra, Udine 1997, a cura di T. RIBEZZI, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1997, 129-133.

Pordenone, ora nel Museo archeologico nazionale, che egli assegna a Palma il Vecchio, riprendendo una tradizione che verrà meno solo nel corso del XX secolo.([51]) In precedenza di tale dipinto si era occupato il Ridolfi,([52]) che lo ascriveva correttamente al de Sacchis, segnalandolo però nella cattedrale di Belluno, seguito in tale svista da de Renaldis,([53]) mentre il canonico cividalese, che probabilmente conosceva le *Maraviglie dell'arte*, non associa la notizia colà inserita con quanto vede e dunque non avvicina la tela all'attività del maestro friulano, ma anzi cerca di paragonare i caratteri stilistici espressi dal presunto autore con quelli tipici del nipote Palma il Giovane.

Proseguendo nell'esame del *Circa buone pitture* e del suo aspetto decisamente più interessante, legato alla descrizione di opere nel loro sito originario, va ricordato che l'autore del manoscritto osserva l'*Annunciazione* di Pomponio Amalteo sull'altare maggiore del monastero di Santa Maria di Cella, da dove, a seguito delle soppressioni napoleoniche, nel 1806 passa al duomo cittadino.([54]) Si tratta, anche in questo caso, di un'opera famosa, citata da Ridolfi,([55]) che però verosimilmente non l'aveva conosciuta *de visu*, dato che ne indica il soggetto nell'*Assunta*, e poi menzionata dall'Altan nel 1753.([56])

Nel nostro testo il dipinto in questione è datato al 1537, non sappiamo su quale base documentaria (visto che sulla tela compare un'iscrizione con la firma del pittore e la data 1546), ma ciò che maggiormente ci attrae è notare che siffatta forviante indicazione si ritrova anche nelle pagine del de Renal-

([51]) Fabio di Maniago, nella sua *Guida*, 99, osserva: «vi è la superba pala, dove Cristo apparisce alla Maddalena. La tradizione costante, non però appoggiata da alcun documento, la vuole del Palma vecchio». Per una rassegna critica sull'opera si rinvia a C. FURLAN, *Il Pordenone. L'opera completa*, Milano, Electa, 1988, 211-215.

([52]) C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, Venezia 1648, ed a cura di D. VON HALDEN, Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1914-1924, I, 120.

([53]) DE RENALDIS, *Della pittura*, p. 37.

([54]) Su questo dipinto si veda C. FURLAN, in *Dal Pordenone*, 202-203.

([55]) RIDOLFI, *Le Maraviglie*, I, 133.

([56]) F. ALTAN DI SALVAROLO, *Memorie intorno alla Vita ed all'Opera dell'insigne Pittore Pomponio Amalteo*, «Raccolta di opuscoli scientifici e filologici», 48, Venezia, Simone Occhio, 1753, 128.

dis,([57]) il quale unisce tale inesattezza con l'errata iconografia diffusa da Ridolfi. È questa, ci pare, un'ulteriore testimonianza della funzione di informatore che Belgrado ha svolto nei confronti del nobile sanvitese, in funzione dell'edizione del *Della pittura friulana*.

Proseguendo nel nostro *excursus* notiamo che nella chiesa di Santa Chiara del monastero delle benedettine Belgrado osserva la *Visione di sant'Anna* di Giambattista Tiepolo, pala che nel 1810 lascia l'originaria collocazione per giungere, dopo un intricato percorso, nel 1926 nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda.([58]) Siamo quindi di fronte, di fatto, dell'unica descrizione della tela nella sua antica sede, nonché di quanto era presente nell'edificio religioso, poi trasformato e adattato ad altre funzioni.

Anche le due opere cividalesi del Veronese, la *Madonna con il Bambino incoronata da angeli* e il *San Rocco*, entrambe del 1584 e oggi nel Museo nazionale archeologico, sono state studiate da Belgrado nella loro dimora originaria, la chiesa di San Giovanni in Xenodochio, antico ospizio per i pellegrini, riportando pure un importante documento che ne attesta la paternità e la datazione.

Sebbene monsignor Giovanni Battista si concenti in modo particolare sulla pittura dal XVI e dal XVII secolo, ammirando soprattutto la produzione di Palma il Giovane, di cui ricorda con favore tutte le opere presenti nella cittadina,([59]) egli non trascura alcune emergenze della produzione medievale cividalese, pur senza giungere a toccare quella d'epoca longobarda.

Evidentemente anche il nostro autore è partecipe della generale rivalutazione dell'arte dei "primitivi" che caratterizza la letteratura artistica della fine Settecento e che aveva preso avvio, perlomeno nelle sue forme più avvedute, con la lezio-

([57]) DE RENALDIS, *Della pittura*, p. 49.

([58]) Su tale opera si veda BERGAMINI, in *Giambattista Tiepolo*, 170-173.

([59]) A tal proposito Fabio di Maniago, nella sua copia del *ms* Belgrado, osserva: «N. B. si vede che monsignor Belgrado è innamorato del giovane Palma», in BCU, ms *Joppi*, b. 360, c. 17.

ne "storicista" contenuta nella *Verona illustrata* di Scipione Maffei.(60)

In tal senso va letta la descrizione del *Battistero di Callisto*, allora in una nicchia della navata destra del duomo, definito un «magnifico battistero con fini marmi», in cui ai rilievi di tipo stilistico è preferita una minuziosa elencazione delle vicende che hanno visto coinvolto il monumento nel corso dei secoli.

Ancor meno circostanziata è la fugace menzione della celebre *Pala d'argento di Pellegrino II*, capolavoro dell'oreficeria a cavallo tra XII e XIII secolo, posta sull'altare maggiore del duomo, opera che indubbiamente non registra il consenso estetico dell'estensore delle *Buone pitture*, ma che egli avverte necessario ricordare al pari di quelle che invece ammira. Allo stesso modo solo la citazione di un documento d'archivio fa comparire nel nostro manoscritto il trecentesco busto reliquiario di san Donato, per il quale si era conservata esatta memoria dell'autore e dell'anno dell'esecuzione: dati sostanzialmente trascurati e relegati a mera informazione erudita.

Tuttavia simili brevi appunti sembrano essere il segno, per quanto labile e poco consapevole, che anche il Belgrado stava ormai percependo l'inesorabile avanzare di nuove prospettive critiche e storiografiche, che, com'è noto, nei decenni successivi porteranno a concentrare l'attenzione sugli aspetti più lontani e oscuri dell'arte cividalese, relegando così nell'ombra o nell'esiguo spazio di una nota a piè di pagina i suoi ammirevoli sforzi eruditi, tutti tesi alla segnalazione di documenti da collegare all'esame di quanto, in epoca veneziana, hanno di «pregiato le arti del disegno facendo astrazione del resto», come sintetizza Fabio di Maniago nella prefazione alla sua *Guida*, per giustificare l'assenza di riferimenti alle opere medievali.(61)

(60) Su Scipione Maffei, autore della *Verona illustrata*, edita nel 1732, si veda *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento.* Atti del Convegno (Verona 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. ROMAGNANI, Verona, Cierre edizioni, 1998 e G. ROMAGNANI, *Sotto le bandiere dell'istoria. Eruditi e uomini di lettere nell'Italia del Settecento: Maffei, Muratori e Tortarotti*, Verona, Cierre, 1999 . Per un panorama generale della riscoperta dell'arte medievale nel corso del XVIII secolo si rinvia a PREVITALI, *La fortuna.*

(61) DI MANIAGO, *Guida*, 95.

Un'avvisaglia di tale cambiamento di gusto si può riscontare *in nuce* nei volumi della *Storia pittorica* di Luigi Lanzi, dove compare pure il nome di Cividale, all'attacco della scuola milanese, quando parlando dell'arte dei longobardi l'autore ricorda che il Friuli «conserva ancora molti monumenti di quella barbarie» e in particolare cita l'*altare* di Ratchis, che descrive e osserva: «sembra non potersi depravar l'arte oltre la rozzezza di queste figure».(62)

Nonostante simili affermazioni *tranciant* Lanzi non aveva mai messo piede nella Città Ducale, benché residente a Udine tra il 1796 e il 1801 ospite dei menzionati Angelo Maria Cortenovis e Alfonso Belgrado,(63) e proprio di quella mancata visita, dovuta unicamente ai malanni dell'età, egli si lamentava in una missiva indirizzata a Mauro Boni.(64)

Il fatto che il passo sopraccitato compaia solo nell'edizione del 1809, mentre è assente in quella precedente, del 1795-96, fa presumere che la conoscenza lanziana degli esiti longobardi conservati sulle rive del Natisone, benché non diretta, vada comunque ricondotta al periodo trascorso in Friuli, e forse a quanto gli possono aver riferito in proposito il Boni e de Lazara, oltre alla lettura delle *Antichità* del Bertoli.(65)

Infatti, come appare evidente dai nomi appena ricordati, al grande storico dell'arte italiana possiamo attribuire il ruolo di vero e proprio *trait d'union* tra i personaggi di cui ci siamo occupati e che nel corso dell'ultima decade del Settecento hanno arricchito con i loro studi eruditi le conoscenze sull'arte a Cividale.

Paolo Pastres

(62) L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (ed. II, Bassano 1809), ed. a cura di M. CAPPUCCI, II, Firenze, Sansoni Editore, 1970, 285.

(63) Sul periodo friulano del Lanzi mi permetto di rinviare al mio *Il soggiorno udinese*.

(64) Luigi Lanzi a Mauro Boni, Udine 16 luglio 1799, in BMRE, ms. Vari, A. 48, 16.

(65) Infatti l'*altare* di Ratchis è riportato in BERTOLI, *Le Antichità*, n. 951, che Lanzi cita (LANZI, *Storia*, 285 n).

Nota al testo.
Nella trascrizione del manoscritto del Belgrado la punteggiatura, l'uso delle maiuscole e minuscole e alcune incongruenze ortografiche sono state riportate all'uso moderno, anche per quanto riguarda i documenti citati nel testo. Le abbreviazioni, ove possibile, sono state sciolte.
Nella trascrizione si è fatto uso dei seguenti segni diacritici:
[...]: lezione non leggibile.
[abc]: abc, integrazione dell'editore.
[-]: lezione depennata e non leggibile.
\abc/: abc, aggiunta in interlinea.
\\abc//: abc, aggiunta a margine.

Nota al commentario.
Nel commentario, ove possibile, si è provveduto a fornire le principali informazioni critiche sulle opere citate nel testo, segnalandone l'autore, la datazione e l'attuale ubicazione, inoltre per alcuni autori e opere particolarmente significative vi sono alcune essenziali indicazioni bibliografiche.

Il manoscritto autografo di Giovanni Battista Belgrado è conservato nell'Archivio di Stato di Udine, ms arch. *Caimo*, 60

Circa buone pitture esistenti in Cividale. Memorie del canonico decano Giovanni Battista Belgrado

[c. 1r] Circa varie buone pitture esistenti nel duomo ed altre chiese di
Cividale del Friuli

Pittori:
Amalteo Pomponio di Uderzo a c. 11 tergo.
Bellino.
Fabiani Giovanni di Udine a c. 19 tergo.
Diziani Giuseppe, veneto.
Grimani Antonio, veneto.
Graziani, bolognese.
Hieronimo depentor a c. 11.
Nani Giovanni di Udine, detto il Recamatore a c. 13 tergo.
Piligrin depentor a c. 10.
Piligrin, detto di Udine perché nato, ora di S. Daniele perché accasato e morto ivi.
Paolo Caliar, veronese a c. 13.

Palma Giacomo il Vecchio, ed il Giovane a c. 5, 11, 13.
Pordenone Licinio a c. 2.
Ponzoni Mattia, veneto a c. 5 tergo.
Secante Sebastiano di Udine a c. 2.
Tiepoletto, veneto.

Vedi in fine, circa vari architetti:
Il Palladio, architetto per il palazzo Pretorio.
Bortolomio a Cisterna, architetto 1457 per il duomo.
Alberto del Monte, architetto 1494 per il duomo.
Pietro Lombardo, architetto 1502 per il duomo.
Giorgio Massari, architetto 1766 per il duomo a c. 3.
Bernardino Maccaruzzi, architetto 1767 per il duomo.
Silvestro, architetto 1435 per il ponte Maggiore.
Giacomo Deguro di Como, 1441 per il ponte Maggiore.
Erardo, teutonico de Villaco, 1446 per il ponte Maggiore.

[c. 1v] Giovanni Recamatore di Udine, architetto 1536 per la porta a fenestre della facciata di Santa Maria dei Battuti di questa città.

[c. 2r] Memorie raccolte circa qualche buona pittura esistente su degli altari del duomo di Cividale di Friuli.

Altare di Maria Maddalena.(1)
La pittura in tela su l'altare detto di Santa Maria Maddalena, è giudicata opera del Palma il Vecchio.(2) Rappresenta il Redentore in grande in piedi con una mano alzata in alto e con l'altra verso santa Maria Maddalena,(3) con veste leggiera ondante sino ai ginoc-

(1) Su quest'altare si veda C. MATTALONI, *L'altaristica nel duomo di Cividale, con nuove conoscenze su vicende costruttive e autori (altari laterali, di sacrestia, in cripta, scomparsi)*, «Ce fastu?», 79 (2003), 1, 45.

(2) Si tratta di Iacopo Negretti, detto Palma il Vecchio (Serina, 1480 ca. - Venezia, 1528).

(3) Belgrado si riferisce all'*Apparizione di Cristo alla Maddalena* (*Noli me tangere*), opera del Pordenone (prima del 1534), già nel duomo ed oggi in deposito presso il Museo archeo-

chi, in atto di guardare sostenuto e di parlare alla santa, la quale in ginocchio vestita nobilmente da matrona con i suoi capelli lunghi sciolti, pare che parli e supplichi. Ai piedi appresso il di lei vestito vi è il solito vasetto e in un cantone del quadro vi è in ginocchio o il pittore del quadro stesso, oppure qualche devoto della santa, vestito da chierico con cotta. Nella stessa tela, o sia quadro, si osserva una caverna con sfondi e lontananza di prospettiva. I colori non sono troppo vivaci ne' sguardi di tinta delicata come quelli del celebre Palma il Giovane.
1585. Monsignor Cesare de Nores vescovo di Parenzo, visitatore apostolico nel visitar in chiesa del duomo di Cividale questo altare di Santa Maria Maddalena nell'anno 1585, fece la seguente ordinazione: ipsum Altare dilatetur, et elogetur per Palmun . . . Immago s. Mariae Magdalenae magis honeste depingatur, ne tam lascivum praebeat aspectum, vel sericeo velo contegatur, et obbumbretur.

[c. 2v] Quadro appresso il detto altare di Santa Maria Maddalena per andare alla cappella del santissimo Sacramento, al muro sopra il banco della confraternita. Nel detto quadro grande viene rappresentato il Signore con tutti i suoi dodici Apostoli nell'ultima cena, l'opera dell'insigne pittore Giacomo Palma il Giovane,(4) nipote e scolare dello zio, il vecchio Palma e che fece molto profitto nella scola di Tiziano. Sono mirabili le figure

logico nazionale di Cividale; in antico l'opera veniva attribuita a Palma il Vecchio (cfr. F. DI MANIAGO, *Guida d'Udine e di Cividale in ciò che riguarda le tre belle arti sorelle*, San Vito, Pascatti, 1839, 99: «vi è la superba pala, dove Cristo apparisce alla Maddalena. La tradizione costante, non però appoggiata ad alcun documento, la vuole opera del Palma vecchio. Se essa non lo è, meriterebbe di esserlo»); su tale opera e le sue vicende attributive si veda C. FURLAN, *Il Pordenone. L'opera completa*, Milano, Electa, 1988, 211 – 214; e ID., in *Dal Pordenone a Palma il Giovane devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*. Catalogo della mostra, Pordenone 2000, a cura di C. FURLAN, Milano, Electa, 2000, 196-197.

(4) L'*Ultima cena* si trova nella parete destra della cappella del Sacramento del duomo di Cividale, opera di Iacopo Negretti, detto Palma il Giovane (Venezia, 1544 - ivi, 1628), datata 1606 circa, su cui, in particolare, S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane. Opera completa*, Milano, Electa, 1984, 81-82.

degli Apostoli molto egregiamente disposte le belle idee, la vaghezza e le tinte dei colori. Vedi memoria di questo nobilissimo quadro nei libri e registri della veneranda confraternita del Santissimo, dell'anno 1606.

Altare di San Giuseppe,(5) in questi ultimi tempi fatto tutto di marmo di Carrara, sopra del quale vi è il bellissimo quadro di san Giuseppe ed i santi Rocco confessore e san Sebastiano martire.(6)
L'eccellente pittore, formando idea di architettura di fabbriche antiche rovinate dal tempo, colloca san Giuseppe in un nicchio di mezzo di prospettiva sopra una solida base, in fianco sta esposto in piedi legato nudo ad una colonna che soffre il martirio delle freccie [-] il san Sebastiano martire. E dall'altra è un san Rocco vestito da pellegrino con un piede sopra una diroccata colonna distesa per terra in atto di mostrare il male contaggioso, in una coscia, del quale fu assalito. Vi si vedono dei pezzi di marmo caduti dai antichi muri, dove si vede abbarbicata molta erba tra le pietre sussistenti negli archi rovinati. Le tre figure sembrano di rilievo nel qual lavoro ed arte si distingueva il celebre Licinio di Pordenone.(7)

[c. 3r] Per l'autore della detta pittura si vuole che sia opera dell'insigne scuola del Pordenone. Il padre Calogerà ne' suoi opuscoli, dei quali è continuatore il monaco don Fortunato Mandetti della stessa congregazione, attribui-

(5) Su quest'altare MATTALONI, *L'altaristica*, 15-23.

(6) *San Giuseppe che tiene in braccio Gesù Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco*, dipinto tuttora all'altare della cappella di San Giuseppe nel duomo cividalese e a lungo ritenuto di Sebastiano Secante il Vecchio (Udine, attivio nel XVI secolo fino al 1581) e datato 1537; tuttavia a cominciare da A. TEMPESTINI, *Il Cavalcaselle in Friuli*, «Paragone», 25 (1974), 28, 90, la critica ritiene di assegnare l'opera a Sebastiano Florigerio (Conegliano 1500-1505-defunto prima del 1564); cfr. T. TONETTO, *Nuove proposte per la pala di San Giuseppe di Sebastiano Florigerio nel duomo di Cividale*, «Arte documento» (*Da Altichiero a Jacopo Avanzo*), 15 (2001), 101-103.

(7) Si riferisce probabilmente a Giovanni Antonio de Sacchis, detto il Pordenone (Pordenone, 1484 ca.-Ferrara, 1539).

sce la gloria di questo eccellente quadro al sig. Sebastiano Seccante udinese, il quale fu dei principali allievi del Pordenone e di Pomponio Amalteo suo genero, dipinse in Udine due quadri di pubblici rappresentanti e la tavola di Santa Lucia vergine e martire.([8])
Dipinse nel duomo di Cividale il bel quadro di san Giuseppe, di san Sebastiano martire e di san Rocco.([9])
Da molti si vuol sostenere che sia opera dello stesso Pordenone, veramente è un capo d'opera. Da' registri che si conservano nella Cancelleria di quella comunità di Cividale si rileva, dal tempo che fu fatta, l'autore essere stato il suddetto Sebastiano Seccante. Ivi qui si legge nel citato opuscolo.
Il registro si legge negli annali della città del seguente tenore:
1537. Die lunae 25 mensis iunii, in concilio civitatis fori iulii. Auditis nubilus ser Petro Bocho et ser Lauro de Varmo deputatis ad palam SS. Ioseph, Sebastiani et Rochi: deffinitum fuit quod in auxilium palae fiendae ex datio vini vendendi in faesto s. Michaelis mene futuri, dentur ducatos decem.
È da notarsi che in quei tempi distinta fu la divozione dei fedeli verso di san Giuseppe e verso i santi Sebastiano e Rocco, per le grazie ottenute e per la liberazione dal flagello della peste e per altre disgrazie successe e in questa città e suo territorio.

[c. 3v] Per l'altare detto comunemente del dottor massimo San Gerolamo.([10])
Sopra il quadro si osserva dipinta l'immagine di Nostro

([8]) Belgrado confonde le personalità di Sebastiano Secante il Vecchio con quella di Sebastiano Secante il Giovane (Udine, 1539-defunto prima del 1579), il quale ha sposato Virginia figlia di Pomponio Amalteo ed è l'autore della pala con *San Nicolò da Tolentino* per la chiesa udinese di Santa Lucia, ora nel duomo di Aviano.

([9]) Il riferimento è all'opera su cui si veda alla n. 6.

([10]) Sull'altare di San Girolamo o del Crocifisso cfr. MATTALONI, *L'altaristica*, 30-32.

Signor crocefisso ed attorno ai piedi della Croce sono dipinti i santi Girolamo, dottore della chiesa, in atto di battersi il petto, sant'Andrea apostolo con la sua croce in mano, san Gregorio papa e san Carlo Borromeo vescovo e cardinale, tutti devoti attenti a contemplare Gesù Cristo crocefisso.([11])
La pittura è molto divota e si [-am]mira la compostezza e la delicatezza dei colori, qualità e disposizione. Il pittore fu l'eccellente veneziano signor Antonio Grimani.
Ne' registri delle spese della nostra veneranda fabbrica del duomo e sue rendite, si trova esser stato spedito a Venezia:
1639, 13 maggio, a car. 39, al detto pittore Grimani a Venezia [...] 180:
più il giorno seguente [...] 60:
più adì 25 maggio altre [...] 300:

Per l'altare del santissimo Sacramento.([12])
Vi è collocato sotto la cupoletta il quadro del santo martire e re di Boemia Venceslao, ed in detto altare vi è l'officiatura istituita da Giovanni di Moravia patriarca d'Aquileia nell'anno 1388, qual officiatura è di iuspatronato di questo beatissimo capitolo e in questo duomo si celebra, con ritto doppio, nel suo giorno da santa Chiesa assegnato 28 settembre annua, la festa di san Venceslao. Come pure adì 13 maggio la festa di san Sigismondo martire, dei quali santi era devotissimo il detto patriarca d'Aquileia Giovanni di Moravia ed annuo il dì 28 settembre si celebrava in coro il di lui anniversario cun punto [...]

([11]) *Cristo crocifisso tra i santi Gregorio Magno, Gerolamo, Carlo Borromeo, Andrea apostolo e Valentino*, opera di Antonio Grimani (1619), all'altare di San Girolamo o del Crocifisso nel duomo di Cividale.

([12]) Su quest'altare si veda C. MATTALONI, *Gli altari del duomo di Cividale, con revisioni di attribuzioni, paternità e datazioni (Altare maggiore, SS. Sacramento, S. Donato)*, «Ce fastu?», 78 (2002), 2, 252-266.

[c. 4r] Per l'altare de' santissimo DONATO diacono e martiri,([13]) protettore principale di questa città.
\\Anni di Cristo 1186//
La cappella di questo santo rimase miracolosamente illesa dall'incendio sofferto dalla chiesa di Santa Maria del duomo nell'anno 1186, mentre era patriarca d'Aquileia Gotofredo.([14])
\\1191//
Nell'anno 1191 essendo stata proposta una colletta di elemosina per rifare il tempio incendiato, fu proposto di unirsi tutti gli ordini del [...] cittadini sotto i presidenti di questo clero Pellegrino preposito e Pertoldo decano avanti la porta della cappella di San Donato, e di darsi in nota tutti quelli che volessero contribuire ad una tal opera. Vedi il padre de Rubeis ne' suoi Monumenti Aquileiesi([15]) alla colonna 628.
\\1343//
Monsignor Marco Semitecolo, vescovo di Capodistria, ritrovandosi in Udine col beato Beltrando patriarca d'Aquileia venne nell'anno 1343 a visitare questa cappella de' nostri santi Donato diacono e compagni martiri, ed in tal incontro accordò un'indulgenza ai fedeli che pentiti delle proprie colpe visitassero questa devota cappella in varie solennità dell'anno su le istanze di Guido di Manzano decano.
\\1374//
Nell'anno 1374, essendo patriarca d'Aquileia Marquardo di Randech fu ordinato in capitolo di far da un bravo orefice di nome Donadino q. Primossii de Civitate una testa d'argento con un poco di busto a uso di un diacono, ed indi mette il capo del santo martire Donato diacono per esporlo alla venerazione de' fedeli,

([13]) Sull'altare di San Donato si veda MATTALONI, *Gli altari*, 266-284.

([14]) L'antica basilica cividalese fu distrutta da un incendio nel 1186 e riedificata da Pellegrino II nel 1191.

([15]) I. F. B. M. DE RUBEIS, *Monumenta Ecclesiae Aquileiensis*, Argentinae [Starsburgo], s. n., 1740.

e fu dato dal capitolo tale affare a monsignor Ottobono de Ceneta al quale furono consegnate 101 oncie d'argento.([16])
\\1448//
Due anni dopo il terremoto dell'anno 1448 crollò con parte del tempio ancora la cappella del santo martire Donato diacono, perciò questi signori della città deliberarono che subito fusse la cappella di San Donato rifatta a spese pubbliche

[c. 4v] e fu incaricato mistro Eraldo, fabbricatore di un arco del gran ponte di questa città, ad assumersi l'impegno di innalzare questa cappella o di fare che altri la rinnovino a gloria di Dio e di san Donato protettore di questa città.([17])
\\1450//
VIII aprilis die mercurii, Provideatur quod capella S. Donati M. compleatur. Deffinitum fuit, quod commitati deputatis, ut sint cum magistro Eraldo, ut fiat quod reperia aliquem magistrum, si ipse non potest vacare propter opus pontis.
\\1594//
Il patriarca d'Aquileia Francesco Barbaro, successo nella sede patriarcale in quest'anno 1594 al deffonto patriarca Giovanni Grimani, nella visita pastorale fatta di questo duomo e capitolo di Cividale lasciò tra le molte sue costituzioni la seguente, perché si mantenghi con pulizia e decoro la cappella e l'altare del santo martire

([16]) Si riferisce al *Reliquiario a busto di san Donato*, realizzato in argento sbalzato nel 1374 dall'orafo Donadino-Federico di Brugnone (Cividale, notizie 1330-1392), conservato nel Museo del duomo di Cividale; per il quale si rinvia a L. CRUSVAR, in *Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa Centrale*. Catalogo della mostra, Aquileia-Cividale 2000, a cura di S. TAVANO e G. BERGAMINI, Milano, Skira, 2000, 330-332

([17]) Nel 1448 il duomo di Cividale fu quasi completamente distrutto da un violento terremoto e nel 1450 il Capitolo stabilì la priorità della ricostruzione della cappella dedicata a San Donato; cfr. MATTALONI, *Gli altari*, 267-268.

Donato diacono protettore principale di questa città.([18])
Patronum Civitatis gloriosissimum martyrem DONATUM, quo tant'opre civitas gloriatur, cujus meritis, et gloria exultat, cujus patrocinio, et suffragiis munitur, sine ycona, sine altari, jacere abjecte non licet, nec fert civitatis pietas, et animi eorum magnitudo, quo multo majori et graviora sustinuerunt Onera pro adipiscenda vera gloria, et profuenda fide catholica.
Inque reverendum capitulum civitatense, et magnificam communitatem seu quoscunque alios, ad quos de jure, vel consuetudine spectat altare S. DONATI martiris situm in capella collegiatae ecclesiae aptare, seu aptari

[c. 5r] facere iconem, ornamentaque convenientia comparare, et alia tam necessaria quam opportuna divino cultui, et missarum celebrationi comparare, et aptare monitum, seu monitos esse volumus, ut tutelarem civium, et civitatis patronum pie colere, et honestare constituto altari, icone, lampade, mundatoque, et composito sacello ita studeant, ut egregia pietatis, et religionis argumenta extant apud omnes. Apud illum vero, qui est et in coelis, et pro populo, et pro civitate sancta orat, sit perpetrum observantie, et reverentiae testimonium.
Qua in re capituli diligentiam requirimus, ut sepe et diligenter magnificos dominos provisores moneat, et excitet, quo tam pium opus instituatur, ac etiam quam celerime perficiatur.

In esecuzione di tale eccitamento fu dalli magnifici signori rappresentanti questa città, provveditori e sindici, fatto erigere un magnifico altare con ornati di statue e di colonne scannellate con molta indoratura, con un nicchio in mezzo ove sta riposta la statua del glorioso martire san DONATO vestito in abito di diacono,

([18]) Si veda il ms. *Visitationes Episcopales. Atti della visita Barbaro, 1594*, nel Museo archeologico nazionale di Cividale del Friuli. Testo riportato in traduzione da MATTALONI, *Gli altari*, 268.

sostenente in mano il modello della città come principale protettore.([19]) E nel contorno del suddetto nicchio si osservano dipinti i santi martiri suoi compagni, sant'Ermogene, san Venusto, san Romolo e san Silvano, tutti santi martiri cittadini di Singidono e Cibali nella Pannonia inferiore ai confini della diocesi di Aquileia.([20])

È da notarsi che il pavimento della navata di mezzo del nostro duomo fatto di quadri di marmo bianco e rosso, fatto l'anno 1549 come si legge scolpita la memoria in pietra a basso dello scalino interno della porta maggiore così: *Iohannes de Caserate de Lugano Lapicida Fecit Anno 1549.*

[c. 5v] Avendo questo beatissimo capitolo accordato alli confratelli della eretta confraternita del santissimo Sacramento l'uso della propria sepoltura esistente nel pavimento avanti l'altare della cappella del Santissimo, fu perciò capitolarmente stabilito di far altra sepoltura per i beatissimi canonici nel pavimento della navata di mezzo del duomo.

Perciò fare si levarono vari quadri di marmo bianchi e rossi, quali su le istanze fatte dalli cittadini deputati alla cappella del santo martire DONATO diacono, cioè Paolo Boiani e Giacomo Vivaruzzi furono disposti per ornamento della cappella di detto santo martire protettore nell'anno 1620.

\\NB. 1794//

Nel lungo periodo di due secoli essendo il detto altare dalle ingiurie del tempo di molto rimasto pregiudicato

([19]) Fino alla fine del XIX secolo l'altare era ornato da una statua lignea di san Donato, ora nei magazzini del duomo; cfr. MATTALONI, *Gli altari*, 278.

([20]) L'altare cinquecentesco di San Donato, nella cappella absidale destra del duomo, venne rimosso nel XIX secolo e sostituito da uno moderno (1928); ospita le reliquie del santo e dei suoi compagni martiri e una pala del cividalese Luigi Bront (Cividale, 1891-ivi, 1978), che raffigura *San Donato fra i martiri Silvano, Romolo, Venusto, Ermogene ed una visione di Cividale*. Cfr. MATTALONI, *Gli altari*, 266-284.

S. E. beatissima, monsignor Pier Antoni Zorzi arcivescovo di Udine, nella sua pastorale visita nel giorno del suo pubblico ingresso, dopo la solenne pontificale messa adì 25 aprile 1794 salito in pulpito predicò ad una numerosa udienza in duomo concorsa, sul testo dell'Evangelo di quella giornata venerdì fra l'ottava di pasqua: erentes predicate. Data est mihi omnis potestas . . . e nel fin rivolgendo il discorso \circa/ la pietà e divozione antica di questi cittadini verso il santo loro principale protettore, rammemorò l'eccitamento già due secoli dato dalla pastorale sollecitudine di Francesco Barbaro patriarca d'Aquileia \\1594//

[c. 6r] \\1794// ai rappresentanti questa città, illustre, benemerita ed antica persuadendo niente esser inferiore la pietà ed il fervore d'allora alla pietà e singolare devozione presente verso il suo santo martire Donato principale protettore, dimostrandosi tali nel rinnovare ancora il vetusto altare di questo santo alla maggior gloria di Dio ed onore del santo martire Donato ed al decoro e merito di questa città.
\\1795// Infatti dopo varie cose concertate opportune furono eletti in deputati dal magnifico consiglio li maggiori Gaspare Masotti ed Antonio Pollis col signor Giovanni Vanpini il dì 28 gennaro 1795, acciò sii fatto l'altare di marmo di Carrara secondo il disegno fatto fare dal beatissimo capitolo dal celebre pubblico architetto signor Giorgio Massari veneziano.([21])

Quadro del martirio del protomartire santo Stefano in duomo, già della chiesa dell'antica nostra prepositura di

([21]) L'architetto veneziano Giorgio Massari (Venezia, 1686 ca. - 1766) nel 1766 elaborò un progetto di riforma del duomo cividalese, in cui era compreso anche il rinnovo dell'altare di San Donato. Nel 1795, come riportato dal Belgrado, il consiglio cittadino decise la ricostruzione dell'altare di San Donato, ormai da tempo in precarie condizioni, rifacendosi al progetto del Massari di quasi trent'anni prima (cfr. MATTALONI, *Gli altari*, 272). Sul Massari si veda in particolare A. MASSARI, *Giorgio Massari architetto veneziano del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1971.

Santo Stefano, opera del celebre Giacomo Palma pittore veneziano.([22]) Vedi Vasari.

Per l'altare detto della Madonna,([23]) detto ancora '[prope] fontem', come che è antico null'ostante benché sia adorno di varie statue e con colonne grandi scannellate e tutte indorate, null'ostante ha bisogno di rinnovarsi e di farne uno di marmo che corrisponda a quello di San Giuseppe di facciata nell'altra nave. È altare di devozione singolare perché privilegiato quotidiano.
La pittura in tela rappresenta la Madonna santissima in alto sostenuta tra le nubi, abbasso sono dipinti il santo vescovo Zenone

[c. 6v] in abito pontificale con i guanti pontificali alle mani, ornati di una gemma e con il miracolo di un pesce.
Dall'altra parte vi è dipinto il santo papa e martire Marcello e in lontananza più vicino alla Madonna il santo apostolo Bartolomeo essendo su questo altare fissate varie cappelle ed ufficiature.([24]) La pittura è opera del signor Mattia Ponzoni([25]) pittore veneziano, fratello di un nostro benemerito canonico di nome Sforza Ponzoni che morì arcivescovo di Spalato.
\\1617// Ne' registri delle rendite e spese della veneranda fabbrica del nostro duomo dell'anno 1617 a c. 38, 40, 45, si legge notato per mandati al signor Mattia

([22]) *Lapidazione di santo Stefano*, opera di Palma il Giovane (1606?), alla parete sinistra della cappella del Sacramento nel duomo di Cividale. Cfr. MASON RINALDI, *Palma*, 81-82.

([23]) Sul primo altare della navata destra del duomo di Cividale, dedicato alla Beata Vergine o alla Madonna, si veda MATTALONI, *L'altaristica*, 26-30.

([24]) *Madonna in trono con Bambino, tra i santi Giovanni Evangelista, Bartolomeo apostolo, Marcello papa (o san Nicola di Bari) e Zenone vescovo*, opera di Matteo Ponzone (1617), tuttora sull'altare della Madonna. Su tale dipinto si veda A. RIZZI, in *Mostra della pittura veneta del Seicento in Friuli*. Catalogo della mostra, Udine, 1968, a cura di A. RIZZI, Udine, Doretti editore, 134-135.

([25]) Matteo Ponzone (Isola di Arbe/ Croazia, 1586 ca. - Venezia, dopo il 1663), sul quale: D. PRIJATELJ, *Matej Ponzoni-Pončun*, Split 1970; ID., *Ancora quattro schede per il Ponzone*, «Arte Veneta», 28 (1976), 176-179; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano, Electa, 1981, 86-87.

Ponzoni a Venezia per caparra della pala per mistro Giovanni Battista Porto, lire 96.
Ricevei io Vincenzo Cesarini canonico dal M. B. monsignor Flumiano per nome del mag.co signor Girolamo Formentini a [b] conto della figura di S. Zenone sopra l'altare della Madonna in contadi, lire 90.
Per mandati al signor Mattia Ponzoni per resto della pala della Madonna dei ducati 10, di lire [b.] 4.
Ducati numero 45,5, sono lire 284.

Altare sotto confessione, detto ancora sotto Pietà(26) per esser la Madonna tenente in grembo il morto nostro Redentore, tutte due le figure in marmo e così parimente questo rinnovato ultimamente.(27) Altare in marmo dentro il quale si racchiudono le molte reliquie de' santi e si chiudono e si custodi-

[c. 7r] scono con una pala dipinta rappresentante la Madonna della Pietà Addolorata.
E nella mensa vi è riportato il corpo di san Paolino patriarca d'Aquileia,(28) patriarca d'eterna memoria per questa nostra chiesa, nella quale celebrò il suo sinodo provinciale ad annum 796. Vedi il p. Madrisio dell'oratorio di Udine, il p. de Rubeis domenicano nelli monumenti della chiesa d'Aquileia,(29) il Sigorio, il p. Calmet ed infiniti altri.
\\anno di Cristo 796//

(26) Sull'altare sotto Pietà o sotto Coro o San Paolino nella cripta si veda MATTALONI, *L'altaristica*, 33-39.

(27) Il Belgrado fa riferimento alla scultura raffigurante la *Pietà*, un *Vesperbild* in pietra arenaria dipinta degli inizi del secolo XV, già nella cappella della Pietà della cripta ed ora nel secondo altare destra (della Madonna) del duomo di Cividale.

(28) Il corpo del patriarca Paolino è conservato nel cavo della mensa dell'altare della cripta del duomo cividalese. Sulle vicende relative a tale sepoltura si veda MATTALONI, *L'altaristica*, 33-39.

(29) DE RUBEIS, *Monumenta*.

Altare detto di Santa Cattarina vergine e martire.(30) Anticamente vi era in questo duomo una congregazione o sia una confraternita sotto l'invocazione di questa santa Cattarina vergine e martire e da canonici e clero si facevano frequenti stazzioni a questo altare con canti ed orazioni, come si può vedere negli antichi rituali e processionari.

\\1270// E monsignor Folcherio vescovo di Concordia die IV exeunte iulio da Concordie anno gratiae MCCLXX, in sede vacante concesse indulgenza di giorni 40 ai confratelli et omnibus impendentibus subsidia charitatis de bonis sibi a Deo collatis vere penitentibus et confessis: vide in aedina in archivio beatissimi capituli.

Si vede sopra il quadro di detto altare in alto tra raggi dipinta la santissima Croce. Sopra questo altare vi è l'officiatura eretta da monsignor Bernardo de' signori di Ragogna, decano di questa chiesa e capitolo morto l'anno 1319 e questa cappella ha per titolo di Santa Croce.(31)

Alla Santa Croce sotto si vedono dipinte quattro sante che fanno omaggio alla detta santa Croce, cioè sant'Elisabetta di Turingia del terzo ordire di san Francesco, santa Catterina vergine e martire, santa Veronica in atto di mostrare il sacro sudario e santa Dorotea vergine e martire.(32)

[c. 7v] Su detto altare si vede esposto un devoto quadro con suo cristallo avanti, rappresentante la penitente santa Margarita di Cortona donato dall'abate Giovanni

(30) Sull'altare delle Vergini o di Santa Margherita da Cortona, detto in antico di Santa Caterina, si veda MATTALONI, *L'altaristica*, 23-26.

(31) Si riferisce all'altare di San Girolamo o del Crocifisso, per il quale: MATTALONI, *L'altaristica*, 30-32

(32) *Le sante Caterina, Elisabetta, Agata, Veronica e Dorotea che adorano la Croce*, opera attribuita a Matteo Ponzone, nell'altare delle Vergini o di Santa Margherita da Cortona.

Battista Antonio Valerio sacerdote veneto che fu a predicare in questo duomo nell'anno 1790.([33]) Donò ancora una reliquia di questa santa con suo reliquario ed insinuò a tutti la devozione particolare verso questa santa.

Altare detto di San Giacomo apostolo.

\\1603// Monsignor canonico Dario Bernardi, come esecutore testamentario del beatissimo signor Giacomo Savio arciprete di Cento diocesi di Bologna \ e canonista capitolare / con testamento stipulato sotto il dì 6 agosto 1603 lasciò una somma di denaro per la erezione di un altare dedicato a questo santo apostolo Giacomo in questo duomo.([34])

\\1607// Questo canonico Dario Bernardi come esecutore nell'anno 1607 ottenne la licenza ed il sito per l'erezione di tale altare, vide in libro definitionum fol. 3.

Si vede dipinto in alto san Giacomo apostolo in abito con cappa da pellegrino e più a basso i due santi diaconi Stefano protomartire e san Lorenzo martire,([35]) e nel dì di san Lorenzo 10 agosto[a] si espone la preziosa reliquia di una costa di questo santo in un cilindro di cristallo con suo piedestallo nobilissimo d'argento, quasi tutto indorato e così ancora con simile coperto d'argento, così due braccia d'argento sostenenti due tubi di cristallo pieni di carboni stati raccolti dai cristiani in Roma dopo il martirio e morte sofferta per la fede e religione di Cristo.

[a] *Dì di san Lorenzo 10 agosto*, corretto su *suo giorno*.

([33]) Probabilmente si tratta del dipinto raffigurante *Santa Margherita da Cortona* di Domenico Maggiotto, ora conservata in altro locale del duomo, cfr. MATTALONI, *L'altaristica*, 25, n. 36.

([34]) Sull'altare di San Giacomo, non più esistente, si rinvia a MATTALONI, *L'altaristica*, 42.

([35]) La pala raffigurante *San Giacomo ed i santi Lorenzo e Stefano*, opera di Pietro Meda (1611), già nel duomo è oggi conservata nella chiesa di San Francesco a Cividale; anche l'altare ligneo dedicato a Santo Stefano venne trasportato in San Francesco nel 1969. Sul dipinto si veda RIZZI, in *Mostra*, 38-39.

[c. 8r] Altare maggiore,([36]) nel coro in alto al quale si ascende per diversi scalini di marmo. Si legge nelle croniche patriarcali che eletto patriarca d'Aquileia Pellegrino, successo al deffonto patriarca Gottofredo, tutto si adoperò per repristinare la incendiata chiesa di Santa Maria di Cividale e con preziosi doni adornarla, innalzò sopra l'altar maggiore una bislonga tavola d'argento([37]) tutta lavorata a basso rilievo con l'impronto in mezzo della beatissima Vergine Maria Madre di Dio con il Figlio Gesù in braccio, con due arcangeli uno per parte e in ordinati e divisi posti i santi protettori suoi di questa chiesa, della sua prepositura e della chiesa patriarcale e sotto nella cornice, parimente d'argento, si vede il busto di detto patriarcale in piviale nell'atto di far orazione.
Nella cronica patriarcale citata dal p. De Rubeis domenicano alla colonna 652 così si legge : [Pas] Pelegrinus iste fecit multa bona ecclesiis, et inter alia reparavit ecclesiam Civitatensem et decoravit multis clenodis, et fecit Tabulam argenteam valde pulchram in dicta ecclesia: verum mirabilem in ecclesia Aquilejensi quae per pastorum incuriam post longum tempus fuit Venetis pignorata: quam ipsi Veneti hodie pro praetioso servant thesauro.
Tutte le croniche patriarcali sono quasi consimili nell'elogio al patriarca Pellegrino II di questo nome.

([36]) MATTALONI, *Gli altari*, 237-251.

([37]) Il Belgrado si riferisce alla celebre *Pala d'argento di Pellegrino II*, opera di bottega cividalese o veneziana datata tra 1194 e 1204, tuttora sull'altare maggiore del duomo di Cividale; la pala realizzata in grosse lamine d'argento a sbalzo con doratura a fuoco su fondo ligneo, filigrana e costoni di pietre dure, raffigura nella parte centrale la *Madonna con il Bambino benedicente e ai lati gli arcangeli Gabriele e Michele*, al di sopra il *Padre Eterno con la Vergine e san Giovanni*, sotto è effigiato *Pellegrino II genuflesso*, nei due scomparti laterali sono raffigurati 25 santi e 23 profeti lungo la cornice. Su tale opera si veda in particolare: G. CUSCITO, *La pala di Pellegrino II nel duomo di Cividale*, in *Studi Cividalesi*, Udine, Arti grafiche friulane, 1975 (Antichità Altoadriatiche, 7), 99-108; C. GABERSCEK, *Il patriarca Pellegrino II e l'arte romanica in Friuli*, «Quaderni della Face», (1982), 61, 1–17; G. CUSCITO, in *Ori e tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria nel Friuli - Venezia Giulia*. Catalogo della mostra, Passariano 1992, a cura di G. BERGAMINI, Milano, Electa, 1992, 102-103; R. PERTOLDI, *La "Pala" in argento dorato della basilica di S. Maria Assunta a Cividale del Friuli ed il suo committente, il patriarca Pellegrino II*, «Foum Iulii », 21 (1997), 91-113.

\1204/ Nel necrologio di questa chiesa di Cividale viene segnata la morte di questo patriarca Pellegrino sotto il dì 16 maggio 1204, così: Hic Pelegrinus obit felix patriarcha secundo.

[c. 8v] L'altare è tutto di marmo bianco fino, con due statue grandi di marmo rappresentanti gli apostoli san Pietro e san Paolo. La controscritta pala bislonga dorata è circoscritta nel marmo bianco che serve di cornice e sopra vi sono due angioletti di marmo che sostengono una croce antica con il Signor Crocefisso Cristo Gesù d'argento.(38)
Il lavoro dell'altare e delle statue è dello scultore Francesco Fosconi di Portogruaro, ed a maggior proporzione ed armonia del disegno lo scultore Zuane Fosconi aggiunse un scalino all'altare dello stesso marmo. Tale altare fu terminato di erigere nell'anno 1719 e li quadri di marmo rosso e bianco furono in coro messi nell'anno 1721.

Altare detto di Sant'Antonio abate nel coro d'inverno.(39)
Era anticamente una delle cappelle con la porta pubblica e campanello suo, appresso la chiesa maggiore. \1634/ Fu demolita e spianata questa chiesetta o sia cappella nell'anno 1634 per la erezione di una nuova torre campanaria, con altra cappella detta del battistero.
L'altare come ho detto di Sant'Antonio Abate allora fu situato nel nostro coro d'inverno che si serviva di quel sito ancora per uso di sacrestia, su detto altare era una statua devota di legno rappresentante sant'Antonio

(38) L'altare maggiore del duomo, in marmo, fu ultimato nel 1719 da Bernardino e Antonio Martinuzzi di Tricesimo; le statue laterali, dei *Santi Pietro e Paolo* ed i *putti* che sostengono l'antica Croce argentea, sono del portogruarese Francesco Fosconi. Per tali opere si rinvia a MATTALONI, *Gli altari*, 242-247.

(39) Cfr. MATTALONI, *L'altaristica*, 39-42.

abate. Ora l'altare è di marmo di Carrara e la pittura è del signor Giuseppe Diziani pittore veneto.([40])

[c. 9r] Dell'antico battistero di Callisto in duomo.([41])
Esistente nel duomo di Cividale.
Il patriarca Callisto intento sempre alla maggior gloria di Dio fece fabbricare una chiesetta ottagona appresso la chiesa maggiore, uniformandosi al costume e rito della chiesa romana di San Giovanni Laterano e di tutte le principali chiese del mondo cattolico, eresse dentro con un altare dedicato a San Giovanni Battista un magnifico battistero con fini marmi, dentro il quale le santificate limpide acque si conservavano per conferire il battesimo ai fedeli per trinam immovisionem et Sanctissimae Trinitatis invocationem.
\\Callisto patriarca// In tutte le croniche antiche patriarcali al patriarcato di Callisto si fa memoria, fra le altre cose, di aver esso patriarca nell'VIII secolo eretto appresso la chiesa principale un'insigne battisterio di fini marmi: Callistus patriarcha ecclesiam et baptisterium S. Iohannis de marmore nobilissimo construxit.
\\Sigualdo patriarca// Questo battistero innalzato dal

([40]) Il Belgrado si riferisce alla pala raffigurante *Sant'Antonio abate che adora il Bambino*, opera di Giuseppe Diziani (1760), nel coro invernale dei canonici, nella sacrestia del duomo cividalese. Per tale dipinto si rinvia a G.BERGAMINI, in *Giambattista Tiepolo, forme e colori. La pittura del Settecento in Friuli*. Catalogo della mostra, Udine, 1996, a cura di G. BERGAMINI, Milano, Electa, 1996, 270-271.

([41]) Il *Battistero di Callisto* è stato eretto per volontà del patriarca Callisto (737 - 756) e in origine si trovava nella chiesa di San Giovanni Battista sull'attuale sagrato del duomo. Successivamente il *battistero* è trasferito nella vicina chiesa dei Santi Giovanni Battista e Antonio abate, dopo la demolizione di questa, nel 1645 passa nella navata destra del duomo, dove rimane fino al 1940 quando viene scomposto per preservarlo dagli eventi bellici. Nel 1946 l'opera è ricostruita e trasferita nel Museo Cristiano, sua attuale ubicazione. Il *battistero* ha pianta ottagonale, dal parapetto si alzano otto colonnine sostenenti il tegurio; due delle lastre del parapetto sono scolpite, quella sulla destra detta il *paliotto di Sigualdo* (databile alla fine dell'VIII secolo), decorata da motivi che incorniciano i simboli degli Evangelisti e "l'albero della vita"; a sinistra la *lastra di san Paolino* che presenta motivi floreali, i simboli degli Evangelisti Luca e Giovanni e due teste animali; le colonnine sostengono degli archetti decorati con motivi vegetali stilizzati e animali simbolici; lungo la parte superiore corre una epigrafe dedicata al patriarca Callisto.

Sul *battistero di Callisto* si veda in particolare, A. COSMI DE FANTI, *Il battistero di Callisto a Cividale*, Bologna, Patron, 1972.

patriarca Callisto in figura ottagona con colonne e finimento tutto di fino marmo greco fu poi adornato con intagli a basso rilievo, figure ed iscrizioni dal successore Siguald patriarca d'Aquileia, leggendosi ivi scolpito nel marmo il seguente verso, al santo precursore.
Hoc Tibi restituit Siguald Baptesta Iohannes.
Callistus deleto priore baptisterio, novum [ex e xit] ornavitque. Istud solemini ritu dedicavit succesor eius ut ex versu (ut supra) ibi sculpto indicatur.
Vedi il p. De Rubeis nella sua dissertazione, *De Liturgiis.*(42)
Monsignore arcivescovo Fontanini in diverse sue opere ed in particolare nei Commentari della vita di santa Colomba vergine.(43)

[c. 9v] Iscrizione che si legge nel contorno in alto negli angoli tra le colonne che sostengono il copperto e si rileva scolpito in lettere grandi tutte unite senza divisione di sentimento in linea;
Primo angolo: Quos regat Trinitas vera; ex Aqua et Spiritu Ren
Secondo angolo: atus fuerit. Nisi testante vitam, do quis non videb
Terzo angolo: it aeternam misticum baptismate sacr
Quarto angolo: abit veniens Christus hoc in Iordanem.
Quinto angolo: Mittens piorum patuit regnum tegur
Sesto angolo: ium, cernites scribantem, amorum sc
Settimo angolo: ema, Quod Callisti beati ornabit.
Nell'ottavo angolo si legge aggiunta e scolpita la memoria che nell'anno 1463, essendo rimasta caduta la chiesetta e rovinato \\1448// il battistero per il terremoto 25

(42) I. F. B. M. DE RUBEIS, *Dissertationes duae [...] de vetustis liturgicis, oliisque sacris ritibus, qui vigebant olim in aliquibus Forojuliensis provinciae Ecclesiis*, Venezia, Simone Occhi, 1754.

(43) G. FONTANINI, *Di santa Colomba vergine sacra della città di Aquileja in tempo del pontefice san Leone Magno e Attila re degli Unni commentario*, Roma, nella Stamperia di Rocco Bernabò alle Muratte e appresso il libraio a Pascquino, 1726.

gennaio 1448 fu restaurato con spesa, ed allora, cioè nell'anno 1463, fu aggiunta la seguente iscrizione e la mensa di marmo fu trasportata in chiesa di San Martino ultra pontem.
\\1463// Anno MIIIILXIII fuit rehaedi[-ficatum] hoc baptisterium. Nel libro antico in pergamena con catenella si legge notata la seguente memoria nell'anno 1463:
MCCCCLXIII die 23 iulii. Baptisterium reaedificatum fuit in ecclesia nova S. Iohannis Baptistae per magistrum Heliam et Beltramum fratres in diebus LVI.
Magister Balatassar laboravit cum Eisdem Magistris Diebus XXII.
Item filius eius Baltassaris diebus XII.
Habuerunt summa summarum mareh. XXV 1/2;
Soldi, VIII.
\\Ludovico Scarampo cardinale patriarca di Aquileia//

[c. 10r] \\1594. Costituzione di Francesco Barbaro patriarca d'Aquileia//
Nell'anno 1594 facendo monsignor Francesco Barbaro patriarca d'Aquileia la sua visita pastorale di questa città, chiesa e capitolo di Cividale, ordinò con una costituzione che nel mezzo di questo nostro antico fonte battesimale si dovesse nel fondo piantare una colonnetta di marmo, la quale fosse sufficiente ed atta a sostener una vasca parimente di marmo ad effetto di conservare in quella le aque santificate con le benedizioni, orazioni e sacri crismi per il sacramento del battesimo: Cum vero Octangulum quo Sabbato maioris hebdamade aqua baptisimalis benedicitur et sacrorum oleorum infusione consecratur apte constituta in centro colunnella, pateraque lapidea latiore et decenti, ornatoque operculo fons constitui possit aperto ingressu ad vas octagulum, quamprimur ibi constitucatur font baptisimalis.
Ora nell'antico fondo di questo battistero, nel quale si

discende per tre scalini, d'interno tutto di marmo si infonde dell'aqua, la quale viene mandata dal convento de' padri Domenicani di questa città e dalla nobil famiglia Calcaterra, come posseditrice di beni in Grupignano in loco della famiglia estinta de' signori Orazio e Prospero Governa, nel sabato santo la mattina, il bisogno per benedire detta aqua e santificarla come prescrive il rituale della chiesa: Ad Fulgura, et Tempestates, et ad effugandus Demones et pravas cogitationes et mala Opera.

[c. 10v] \\1629// Dovendosi riparare alla chiesetta del battistero, la quale minacciava rovina ed avendosi bisogno di rinnovare la gran torre del campanile, si stabilì in pien capitolo nell'anno 1629 di nuovamente innalzare una torre campanaria la quale in grandezza e decoro fosse proporzionata ed adattata alla grandezza del tempio maggiore.([44]) Fu perciò fatto un rogito notarile nel quale constar dovesse la risoluzione e definizione capitolare di voler innalzare questa torre, il bisogno, l'estensione per la opportuna spianata, la demolizione del vecchio campanile, di due conterminanti chiesette o sia cappelle e il trasporto nella chiesa maggiore del duomo l'antico nobilissimo battistero di marmo detto di Callisto.

\\1631//

Vedi annotazione nel fine del nostro antico necrologio in archivio, dove, *hec nota legitur relata a p. de Rubeis in suis Monumen. Ecclesie Aquileiensis, colunna 321.* Anno Domini 1634, die iovis XVI mensis martii processionaliter invocato subsidio B. Mariae Virginis titularis ecclesiae nostrae collegiatae civitatensis, oppositae

([44]) Il campanile del duomo fu eretto tra il 1631 (ma la lapide dedicatoria riporta il 1634) e il 1671, al posto della distrutta chiesa dei Santi Giovanni Battista e Antonio abate. Sulla torre campanaria del duomo si rinvia a: T. VENUTI, *Il campanile del Duomo di Cividale*, «Quaderni Cividalesi», 5 (1977), 19-22; C. MATTALONI, *Il campanile del Duomo di Cividale*, «Forum Iulii», 20 (1996), 83-107.

fuerunt primae petrae fundamentales pro construenda turri magna nova apud ecclesiam magnam predicta ubi erat iam ecclesiola S. Antonii Abbatis quae unita cum ecclesia S. Ioannis [Baptistae] commemorata in scripturis antiquis formatum erat sacrarium, divuta [...] dirutus superiori anno 1631 fuit sive fuerunt una cum turri
\\1634//

[c. 11r] vetusta imo vetustissima cum sui ipsius minoretur excidium
1634. Ed in detto anno 1634 fu collocata nella prima fascia del nuovo campanile la seguente iscrizione,
Annosa ruente turri
Ad Assumptae virginis plausum
Editiori molle
Forogiuliense quadraginta canonicorum
capitulum
Olim propria episcoporum, mox diuturna
Patriarcharum sede
Ubique fulgens
Amplissimis adhuc ditionibus insigne
Divina erigit ope
Anno salutis 1634.

1645. Per tale motivo distrutte le due cappelle di Sant'Antonio abate e di San Giovanni Battista per far la spianata sufficiente per la gran torre campanaria, fu d'uopo trasportare questo battistero antico nel duomo in un nicchio a ciò opportunamente adattato, alquanto con scalini elevato da terra e così come era allora continua ad essere presentemente, ed in un angolo del battistero fu a perpetua memoria scolpita la iscrizione seguente a lettere maiuscole:
Et denue [...] Sacrario deiecto Huc translatum Anno MDCXLV
Pontifice maximo Innocentio X. Anno II.

Patriarcha Aquileiensi Marco Gradonico anno patriarchatus XIII.
Decano Foroiuliensi Francisco de Brandis.

[c. 11v] Circa alcune pitture e note di spese incontrate nel venerando monastero
di Santa Maria in Valle.

Estratte da un libro in foglio coperto di carta pecora nell'archivio dell'illustrissime religiose del suddetto monastero, veduto da me ed esaminato in pochi momenti che lo ebbi per le mani, ed è segnato di fuori, così:
In questo libro si leggono memorie, acquisti, spese. Principia l'anno 1496 sotto il governo della abbadessa donna Lysabeth Formentini:
1501: segondo appar accorda per man di ser Benedetto notaro fò esborsando per me Helisabetta Formentina a mistro Piligrin depentor per la pala de San Zuan in tutto ducati 125.([45])
Verso il fine su indicato libro leggesi come qui sotto:
1539, del 4 december per fin primo luio 1540 exborsai mi Relint de Cusan a mistro Hieronymo depentor sopra l'ancona di S. Benedetto ducati [...] [...] 12.([46])
1540, adì 1 agosto esbursai mi Relint de Chusan abbatissa a mistro Hieronymo depentor sopra l'ancona di S. Benedetto Ducati 2: 31: 12.

Si vedono questi due quadri ad altri che adornano la bella chiesa di queste nobilissime religiose. La palla dell'

([45]) Documento pubblicato in F. DI MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane*. Edizione terza ricorretta e accresciuta, a cura di C. FURLAN, Udine, Forum, 1999, I, 224 (doc. XVII), dove si cita la provenienza dal *ms* Belgrado.

([46]) Documento riportato pure in DI MANIAGO, *Storia*, I, 229 (doc. XXIX), con l'indicazione della fonte nel *ms* Belgrado.

[c. 12r] altar maggiore è opera del pittor Graziani bolognese fatta fare a spese del munificentissimo signore marchese Ridolfo Colloredo, rappresenta la santissima Vergine Maria, madre di Dio assunta in cielo tra un coro di angeli, e tra le colonne dell'altare vi sono i santi Giovanni Battista ed Evangelista uno per parte.([47])

La palla di santa Maria Maddalena all'altar laterale, rappresenta essa santa che esprime i suoi fervidi desideri al Signore non conosciuto apparsogli in figura ed abito di un ortolano *si tu sustulisti dilito mihi.* Giacomo Palma è il nome del pittore di questo quadro e si legge il di lui nome nel contorno del vasetto dell'unguento mistico prezioso usato in ossequio dell'adorato e venerato suo e nostro Signore Gesù Cristo: Iacobus Palma. Dalla qualità e finezza de colori e dalla leggiadria del pennello si rileva esser stato Palma il Giovane.([48])

Nobilissimo è ancora l'altro quadro di san Benedetto abate posto su l'altro altare laterale, è pittura antichissima in abito di monaco, ma non so chi sia il degno pittore.

Il quadro di san Benedetto abate da me ritrovato e citato nelle indicate spese adorna presentemente la chiesa ed è con il piviale abbaziale ornato e pastorale dipinto da un certo Girolamo pittore dell'anno come dissi 1540.([49])

La pittura poi dell'ovato nel soffitto rappresenta il pre-

([47]) L'*Assunta*, *San Giovanni Battista* e *San Giovanni Evangelista*, tre dipinti del 1750 di Ercole Graziani (Bologna, 1688-ivi, 1765), nella chiesa di San Giovanni Battista, detta anche chiesa esterna di Santa Maria in Valle a Cividale.

([48]) Nella chiesa esterna di Santa Maria in Valle, o di San Giovanni Battista, il di Maniago (DI MANIAGO, *Guida*, 107) e il Cavalcaselle (G. B. CAVALCASELLE, *La pittura friulana del Rinascimento*, a cura di G. BERGAMINI, Udine-Vicenza, Deputazione di storia patria per il Friuli – Neri Pozza, 1973 [*ms* del 1876], 164) testimoniano la presenza di questo dipinto di Palma il Giovane, che però risulta irreperibile.

([49]) Il Belgrado si riferisce a una parte del trittico di Pellegrino da San Daniele, già nella chiesa esterna di Santa Maria in Valle ed oggi nel Museo archeologico nazionale di Cividale, che raffigura i *Santi Benedetto, Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* (1501); all'epoca in cui Belgrado visita la chiesa le tavole erano separate tra di loro. A lungo tra gli studiosi vi è

cursore san Giovanni Battista,(50) che predica su una rupe in riva al Giordano Baptis[...] penitentiae è lavoro del signor Giuseppe Diziani pittor veneziano nell'anno 1771 che fu a dipingere nel nostro duomo una Maria Vergine assunta in cielo

[c. 12v] nel nostro duomo sopra il coro.(51)

Circa il quadro della santissima Vergine annunziata dall'angelo, all'altare maggiore della chiesa di monache domenicane dette di Santa Maria della Cella fuori della città di Cividale del Friuli.

Nell'altar maggiore della chiesa regolare di Santa Maria della Cella, ricco e magnifico di marmi e di statue risalta la bella pittura della Vergine annunziata dall'Angelo.(52)
Il pittore Pomponio Amalteo(53) di Uderzo, allievo del

stata incertezza sul loro autore, poiché per alcuni a Pellegrino andava assegnata solo la parte centrale (con il Battista, che però Belgrado non descrive) e i laterali a Girolamo da Udine, come ritiene il Belgrado, il quale dà avvio a questa tesi, sulla scia del documento datato 1539 che egli stesso riporta. Tuttavia in seguito simile impostazione è stata abbandonata. Su tale opera e le sue vicende attributive: A. TEMPESTINI, *Martino da Udine detto Pellegrino da San Daniele*, Udine, Deputazione di storia patria per il Friuli, 1979, 116-117; G. FOSSALUZZA, *Pittori friulani alla bottega di Alvise Vivarini e del Cima*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 20 (1996), 60-61; D. CECUTTI, in *Pellegrino da San Daniele (1467-1547)*. Catalogo della mostra, San Daniele del Friuli 2000, a cura di G. BERGAMINI e D. BARATTIN, Udine, Forum, 2000, 61-62.

(50) *San Giovanni Battista*, affresco di Giuseppe Diziani (1771), nel soffitto di San Giovanni Battista o chiesa esterna di Santa Maria in Valle a Cividale. Su tale opera si veda G. BERGAMINI, *Fatti di pittura tra Quattrocento e Settecento*, in *Cividàt*, a cura di E. COSTANTINI, C. MATTALONI e M. PASCOLINI, Udine, Società Filologica Friulana, 1999, I, 298.

(51) A Giuseppe Diziani si deve l'affresco con l'*Assunta* (1771) sulla volta del presbiterio del duomo di Cividale.

(52) L'*Annunciazione* di Pomponio Amalteo (1546), già nel monastero di Santa Maria della Cella a Cividale è oggi conservata nella cappella di San Donato del duomo. Cfr. FURLAN, in *Dal Pordenone*, 202-203.

(53) Pomponio Amalteo (Motta di Livenza, 1505 - S. Vito al Tagliamento, 1588), sul quale si veda in particolare: *Amalteo*. Catalogo della mostra, Pordenone, 1980, a cura di L. MENEGAZZI, Pordenone, Geap, 1980; e G. BERGAMINI, *Pomponio Amalteo: profilo di un artista*, in *"Gentilhomeni, artieri et merchatanti". Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amalteo (1505-1588)*. Catalogo della mostra, Pordenone 2005, a cura di M. D'ARCANO GATTONI, Milano, Silvana Editoriale, 2005, 35-49.

Pordenone acquistò nome e credito nella sua scuola del Pordenone. Esso pittore verso gli anni 15[3]7 dipinse il suddetto quadro, rappresenta in una camera o per meglio dire in una sala con colonne ed archi con spaccati e prospettive la gran Vergine Maria madre di Dio, in ginocchio in positura di far orazione e che l'arcangelo Gabriele in figura umana piuttosto grande avvicinandosi le parla ed annunzia da parte di Dio, che in alto in figura del Padre Eterno si vede dal cielo sostenuto da moltissimi angeli e nubi ad approvare l'annunzio angelico e sopra la Vergine si vede lo Spirito Santo [-] in figura di colomba per di cui opera divina essa concepirebbe conservando intatta la sua verginità.

[c. 13r] Pittura di Paolo Veronese nella chiesa parrocchiale di San Giovanni in Xenodochio.

Rodale Longobardo duca VIII del Foro Giulio governò questa sua città e territorio ducale del Foro Giulio dall'anno 673 sino all'anno 694.
La grande pietà e singolare compassione di questo duca longobardo verso i poveri vecchi ed infermi si qualificò per insigne nella erezione a sue spese in questa città di un ospedale con suo oratorio per ricovero ed assistenza per i poveri vecchi infermi e l'oratorio volle che fosse dedicato al santo precursore del Signore san Giovanni Battista.([54]) Paolo Diacono nel suo libro IV *de Gentis Longobardorum* cap. 24, riferisce circa il culto e venerazione che professava la nazione longobarda verso il santo precursore il quale essendo stato eletto per protettore del regno longobardo in Italia, veneravasi da per tutto con grande pietà, con somma religione, con culto distintissimo.

([54]) L'ospizio di San Giovanni in Xenodochio fu fondato dal duca Rodoaldo alla fine del VII secolo. Sulle vicende di questa chiesa cfr. M. BROZZI, *Cividale: S. Giovanni in Xenodochio, le origini* - C. MATTALONI, *Cividale, S. Giovanni in Xenodochio, memorie storiche ed artistiche dal XIV al XIX secolo*, «Memorie storiche forogiuliesi», 73 (1993), 23-52.

Col nome di San Giovanni in Xenodochio sussiste ancora in questa città e si venera la chiesa già oratorio, ora ridotta ad uso di chiesa parrocchiale, avendo il vicario curato sotto la sua inspezione e cura parrocchiale un quartiere della città, ingrandita alquanto la chiesa e cimitero. Il fondo e le case furono dell'antico longobardo ospitale oltre la spianata che forma piazza, parte delle fabriche sussistenti ancora servono per uso di commoda sacrestia e sala di reduzzione per gli uffici

[c. 13v] di quel amministratorio consiglio e fraterna per i libri delle rendite ed atti per uso della residenza del reverendo vicario curato con porzione di orto e casa per il nonsolo della chiesa.

Sopra la porta della chiesa si legge scolpito in pietra ordinaria la seguente iscrizione molto consumata dal tempo: Xenodochium, quod dux Roland aedificavit in Foro Iulii vocabulo sancti Iohannis septimo ad finem labente seculo.

Nel diploma del re Carlo Magno riportato dal p. de Rubeis ne' suoi *Monumenti Aquilejesi*([55]) alla colonna 382, così: [Dati Regimburgh] Anno XXVIII regni nostri ..... Similiter et Xenodochium quod dux Rodoald aefificavit in Forojulii vocabulo S. Iohannis cum omnibus adiacentiis, vel pertinentiis suis ..... il suddetto diploma è diretto a san Paolino patriarca d'Aquileia, vedi riportato ancora da monsignor Fontanini arcivescovo di Ancira nella sua opera delle [masnade] e lettere a c. 21.

Nel coro di questa chiesa si è in questo secolo rinnovata la iscrizione in marmo sopra la porta della sacrestia alla memoria del nostro antico benemerito storico PAOLO Diacono del seguente tenore

PAULUS DIACONUS

([55]) DE RUBEIS, *Monumenta*.

Warnefridi et Theodolindae filius
Civis Foroiuliensis
et cancellarius Desiderii Longobardorum regis
deinde monachus Cassinensis. Obit VIII exeunte secu-
lo
Ille fuit qui cecinit
Ut queant laxis Resonare fibris mira gestorum famuli
tuoram solve polluti librii reatum sancte Iohannes

[c. 14r] In chiesa l'altar maggiore è tutto di marmo con due statue parimente di marmo de' santi Giovanni il Battista e l'Evangelista([56]) et altre due statuette rappresentanti la Fede, la Speranza e la Carità. Vi sono in detta chiesa altri altari laterali, uno alla gran madre di Dio e l'altro a san Rocco confessore. Il pittore Paolo Veronese fece per detti altari due quadri([57]) o sia anconette nell'anno 1584 come fa fede il contratto fatto per tale opera:
Adì 26 marzo 1584
Si dichiara per la presente scrittura come io Paolo Caliar da Verona pittore, e miss. Giacinto Rosello di Cividal del Friuli facendo per nome delli agenti di S. Giovanni in Xenodochio di quella città siamo convenuti insieme che io debba farli due anconette di mia mano per la detta chiesa in buona tela per metter sopra due altari, separata una dall'altra, che siano in tutta bellezza, tutti due di una medesima altezza e larghezza

([56]) L'altare maggiore di San Giovanni in Xenodochio si deve all'udinese Simone Periotto (1742 ca.), mentre ai suoi lati vi sono due statue, raffiguranti *San Giovanni Battista* e *San Giovanni Evangelista*, opera dello scultore padovano Iacopo Contiero. Si veda C. MATTALONI, *Contributo alla conoscenza di sei altari settecenteschi in chiese cividalesi*, «Forum Iulii», 18 (1994), 35-60: 38-46.

([57]) Le due tele di Paolo Caliari, detto il Veronese (Verona, 1528 - Venezia, 1588), che rappresentano *San Rocco* e la *Madonna con il Bambino incoronata da angeli* (1584), già in San Giovanni in Xenodochio, si trovano ora in deposito presso il Museo archeologico nazionale di Cividale. Su tali opere si veda in particolare A. TAGLIAFERRI, *Storia e immagini di una città del Friuli (Cividale)*, Milano, Giuffré, 1983, 205-209; C. FURLAN, *Presenze e riflessi di Veronese in Friuli*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. GEMIN, Venezia, Arsenale, 1990, 77-86: 80-83.

proporzionata ..... le quali figure siano una la Vergine madre con il filiolo in braccio con dei angieli che tengono la corona sopra la testa: e l'altra sia un S. Rocco..... sopra la quale sarà il mio nome e per mio pagamento sarà ducati trentacinque.

Io Giacinto Rosello	Io Paolo Caliar Pittore da Verona
Io Pietro Paolo Locadello	confesso quanto sopra([58])

Nel soffitto di legno fatto con comparti di vari quadri, che circondano il quadro grande ovato di mezzo, sono dipinti in quattro quadretti i quattro santi dottori della chiesa([59]) e sono giudicati del nostro Paolo Veronese. Gli altri che figurano l'Apocalisse

[c. 14v] sono d'altra mano e pregiudicati.

Della pittura nella parrocchia detta di Santa Maria di Corte.

Furono fatti due altarini piccoli, laterali all'altar maggiore di marmo della beata Vergine Maria di Consolazione e Sant'Agostino e santa Monica.([60])
\\1593// Nell'anno 1593, 30 luglio monsignor canonico arcidiacono visitando questa chiesa parrocchiale permette che si possa celebrare nei due altarini laterali quando bene saranno accomodati e che vi sia la pietra sacra, una lampada avanti e che non si celebri quando altro sacerdote celebra all'altar maggiore.
\\1602// Nell'anno 1602, 17 luglio nella visita arcidiaconale, si legge che monsignor canonico arcidiacono, dopo aver visto l'altar maggiore visita in seguito i due

([58]) Documento edito in DI MANIAGO, *Storia*, I, 292-293 (doc. CXLIX), con dichiarazione di trarlo dal *ms* Belgrado.

([59]) Nel soffitto della chiesa cividalese di San Giovanni in Xenodochio vi sono riquadri rappresentanti, al centro *San Giovanni Evangelista* e ai lati i *Quattro dottori della chiesa* di Palma il Giovane, del primo decennio del Seicento, su cui MASON RINALDI, *Palma*, 81-82.

([60]) *La Madonna della Cintura in gloria tra i santi Vincenzo, Agostino e Monica*, opera del veneziano Alberto Misser (1601), nella chiesa di Santa Maria di Corte a Cividale.

eretti altarini laterali: così altare a cornu evangeli S. Vincentii cum icone cum columnis partim deaurato altare a cornu epistolae S. Agnesis V. et M. cum Icone ex lapidibus cum columnis deauratis cun figura ejusclem sanctae in tela, decenter ornatum et non conservatum.

Ora l'altarino a cornu evangelii è dedicato alla Madonna dei dolori e l'altare a cornu epistolae è dedicato a Sant'Agnese vergine e martire.([61]) Bellissima è la pittura di questa santa ed è eccellente e rara, il vestiario di questa santa, potrebbe indicare il tempo ed il bravo autore. Ella sta ritta in piedi e con le braccia e mani aiutata dal suo manto sostiene un agnellino, ha un guardare vivace assai e serio, un labbro e bocca ri-

[c. 15r] dente, un busto alquanto largo in alto, che poi restringendosi si adatta alla vita e corporatura. Ha molto del grave e del grazioso, braccia e mani involte, come ho detto, nel manto. Per reparare la detta pittura dalla ingiuria del tempo viene custodita da un cristallo avanti.

Della bellissima pittura esistente in chiesa di Santa Maria dei Battuti detta ancora del pio ospitale di questa città di Cividale.

Vedi contratto fatto dalli confratelli con Pilligrino di Udine pittore, nella cassella segnata n. XII del seguente tenore.([62])

1529. Sia noto, et manifesto a cadauna persona che leggerà questo scripto, come io Pilligrino pittore sì mio giamo contento ed sotisfatto dalla veneranda confraternità di Madonna Santa Maria ed scola sua di Borgo di Ponte di Zividal di ducati zento; e questo per causa

([61]) *Sant'Agnese martire*, opera vicina ai modi del Veronese (fine XVI secolo), nella canonica della chiesa di Santa Maria di Corte a Cividale.

([62]) Documento pubblicato da DI MANIAGO, *Storia*, I, 226 (doc. XXII), con dichiarazione di trarlo dal *ms* Belgrado.

di una pala la quale io Piligrin ho dipinto suso lo loro altare grande in mezzo la giesa di detta fraternità. Della qual pala ho fatto mercato tra [-] [-] noi de darme ducati zento per la pittura sola di detta pala, la qual pittura io ho sodisfatto alla ditta honoranda fraternità. Così io fazzo fede con questo scripto fatto di mia mano propria, che io sono stato del tutto sodisfatto siccome ho ditto di tutti li ducati zento integralmente e per questo io gli fazzo fine remission di mai non gli addomandar altro, ne per alcun altra persona li sia addi-

[c. 15v] mandato più cosa alcuna, siccome persona veramente del tutto e per tutto sodisfatta della detta mercede della ditta pala e per fede di questo sempre mi obbligo e fo fede ad ogni lor commando, non bastando questo scripto presente il quale io Pilligrin ho scripto di mia mano del 1529 adì 20 settembre.
Pilligrino pittor [...] sripse in fede di questo

Circa questo pittor Piligrino.
Il signor Giorgio Vasari nel tomo V della sua raccolta de celebri pittori, parlando del nostro Piligrino così riferisce: Piligrino di Udine detto di San Daniello, perché poi ivi in quel Castello si stabilì, ivi si ammogliò e dimorò il più del tempo in quel castello. Vedesi di mano del medesimo in Cividal del Friuli lontano da Udine otto miglia nella chiesa di S. Maria sopra l'altare maggiore una tavola grande a oglio, compartita in più quadri, dove sono teste di vergini ed altre figure con bella aria.(63)
Segue la relazione di quanto vedesi in detta tavola dipinto.(64)

(63) Notizie tratte da G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, Firenze, Giunti, 1568, ed. a cura P. DELLA PERGOLA, L. GRASSI, G. PREVITALI, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1969, IV, 374-376.

(64) Il Belgrado descrive il polittico di Pellegrino da San Daniele (1526-1528), allora nella chiesa di Santa Maria dei Battuti ed oggi conservato nel Museo archeologico nazionale di Cividale, raffigurante nella tavola centrale la *Madonna col Bambino tra le quattro Vergini*

E prima su la tavola lavorata da Piligrino pittore vedesi la beata

[c. 16r] Vergine nel vanno di un arco sostenuto da pilastri da ogni parte con sopra imposte che reggevano altri archi, ma precipitati. Il vano dell'arco è chiuso da un semicircolo a mosaico sopra li modiglioni che in figura imperfetta girono sotto l'architrave a mosaico. La Vergine siede, la sua sedia ha fermata sopra doppio piedistallo di marmo, tiene nel ginocchio destro in piedi ritto il Bambino, ma in atto di soccorrerlo e sostenerlo con la mano destra alla spalla e con la sinistra alli piedi, se questi vacillano. Alli fianchi della Vergine vi stanno in piedi quattro donzelle vestite secondo l'uso di quel tempo, per quanto penso, ma tutte quattro diversamente, la loro positura non lascia vedere la sedia su cui sta seduta la Vergine madre. Ogni una di queste ha un germoglio nelle mani, la prima alla destra della Vergine tiene un ramo piccolo di ulivo, la seconda della stessa parte, ma più a basso, tiene nella sinistra mano una rosa. Dalla sinistra parte della Vergine madre la terza donzella pare tener nella sinistra mano una piccola palma, e la quarta donzella nel basso rilevasi in mano un libro in atto di volerlo leggere e meditare.
Ai lati del doppio piedistallo, la cui parte di sotto gira da un canto all'altro del quadro, vi stanno due figure: una rappresenta, credo, san Giovanni Battista tenente un bastoncino longo con in cima, attraverso altro sot-

aquileiesi, San Giovanni Battista, San Donato ed un angelo, nel pannello di sinistra *San Sebastiano* ed in quello di destra *San Michele* (sui pannelli laterali si veda alla nota successiva), in due piccole tavole, in alto, *due putti*; il polittico venne smembrato durante le soppressioni napoleoniche, la cimasa raffigurante l'*Eterno Padre* è perduta, mentre i *due putti* passarono nella collezione di Fabio di Maniago, che in seguito li restituì al Museo cividalese. Su tale opera e le sue vicende si veda: TEMPESTINI, *Martino*, 123-124; G. BERGAMINI, in *Il Pordenone*. Catalogo della mostra, Villa Manin di Passariano e Pordenone 1984, a cura di C. FURLAN, Milano, Electa, 1984, 161-162; BERGAMINI, in *Patriarchi*, 297; e CECUTTI, in *Pellegrino*, 77-79.

til legno, formando una crocetta e nella destra un libro chiuso. L'altra figura rappresenta un diacono indicante san Donato martire, il quale come protettore di questa città tiene nella destra una machinetta denotante la città di Cividale e nella sinistra la palma del sofferto martirio.

[c. 16v] Fra queste due figure indicate ed a loro piedi su due gradini vi sta una fanciulla in atto di suonare un istromento da noi detto la chitarra. E così termina la bella pala di Piligrino pittore alta otto piedi in circa.
N. B. Ai fianchi dello stesso altare di Santa Maria della confraternità dei Battuti sono due altre eccellenti pitture, una per parte giudicate del famoso pittore Giovanni da Udine.([65])
Il signor Giorgio Vasari nello stesso citato tomo V delle sue raccolte de celebri pittori così scrive di Giovanni da Udine: Giovanni Nani figlio di Francesco Nani di Udine nacque nell'anno 1494 tirato dal genio al disegno ebbe i suoi principii dall'eccelente Giorgione. Và a Roma con lettere del cardinale Domenico Grimani Patriarca d'Aquileia di protezione e di indirizzo. Venne poi nel ritorno a Cividale dove adornò la cappella di Santa Maria dei Battuti di varie pitture e di stucchi ed ai canonici del duomo di quel luogo fece due bellissimi stendardi. Morì in Roma nell'anno 1564, sin qui il suddetto Vasari.([66])
In altro luogo si legge di questo pittore detto comunemente Giovanni di Udine:([67]) Giovanni Nani Udinese

([65]) Il Belgrado si riferisce ai pannelli laterali del polittico di Pellegrino da San Daniele (su cui si veda alla nota precedente), che raffigurano *San Sebastiano* e *San Michele*, in passato ritenute da parte della critica opere di Giovanni da Udine; tale errata attribuzione ha origine da M. BONI, *Su la pittura di un gonfalone della v. fraternita di S. Maria di Castello e su altre opere fatte nel Friuli da Giovanni da Udine*, Udine, Girolamo Murero, 1796, XIX-XX.

([66]) Notizie tratte da VASARI, *Le vite*, VI, 395-410.

([67]) Giovanni Ricamatore, detto Giovanni da Udine (Udine, 1487-Roma, 1561), sul quale si veda soprattutto N. DACOS-C. FURLAN, *Giovanni da Udine (1487 - 1561)*, Udine, Casamassima, 1987.

dalla sua eccellente applicazione all'arte di disegno non più Nani, ma Reccamatore conseguì il cognome. Nacque nell'anno 1494, con raccomandazioni del nob. homo Domenico Grimani si portò a Roma e fu ricevuto dal celebre Raffaelo nella sua scuola, incontrò l'amore del maestro ed in una casuale escavazione fatta nelle rovine del palazzo di Tito a San Pietro in Vincol si scoprirono alcune statue sotterranee tutte

[c. 17r] ornate di grottesche, di storie, e di fugure preziose con ornamenti a bassi rilievi ed altre rarissime cose. Andò subito Raffaello con il nostro Giovanni a vederle, e restarono stupiti al mirare così antiche opere non solo non logorate, ma per esser state sempre difese dall'aria, conservate così fresche, come se fossero state lavorate recentemente. Queste grottesche furono il trattenimento ed allettarono il nostro Giovanni. E con l'occasione, che per ordine di papa Leone X Raffaele dipingeva le loggie del Vaticano, diede commissione al nostro Giovanni di lavorare tutti i volti di esse di stucchi, di ornati e di grottesche.

Le due figure del suddetto altare di Santa Maria dei Battuti, una per parte sono molto eccellenti e stimate. Una dell'arcangelo san Michiele e dall'altra parte di san Sebastiano martire.([68])
L'arcangelo san Michele dalla parte del vangelo con le ali e con il piede calcante il demonio, in atto con le mani di sguainare una spada, che pendente tiene dalla sinistra e con l'altra tiene la solita bilancia.
Dall'altra parte dell'altare, tra le due colonne è la figura del martire san Sebastiano nudo, legato ad un albore ed è ferito da quattro frecce contro di lui scaricate.
Nel timpano di detto altare è la figura del Padre

([68]) Belgrado si riferisce alle tavole laterali del polittico dei Battuti di Pellegrino da San, già attribuite a Giovanni da Udine, sulle quali si veda alle nn. 64 e 65.

Eterno,([69]) ma affumicata in guisa che si rileva se sia mano dello stesso pittore che dipinse le altre con sì leggiadria.
Le altre pitture intorno ai fianchi laterali del coretto sono di altra mano il di cui nome benché posto in zifra, null'ostante non è a cognizione.

[c. 17v] La cifra è segnata sul quadro laterale grande ed è tale C X W F, le dette pitture da una parte rappresentano stragi e morti e grazie e miracoli ottenuti da Maria Vergine madre di Dio e dall'altra parte una solenne processione fatta in Roma coll'intervento del papa, in rendimento di grazie.

\\1527//
Giovanni da Udine, detto Giovanni Nani e Giovanni il Recamatore era eccellente nella pittura e nella architettura. Al tempo di papa Clemente VII, nell'assedio fatto di Roma dal contestabile di Borbone nell'anno 1527 dovette ancor esso armato accorrere per la difesa di Roma. Morì in Roma e fu sepolto nella chiesa del Panteon detta la Rotonda, dove vi è la memoria del suo deposito.

Circa questo Giovanni Reccamatore ancora architetto, vedi copia di contratto per far la porta grande della facciata della chiesa di Santa Maria dei Battuti con gli [a...lli] e fenestre di pietra giusta le misure da darsi dal signor Giovanni Recamatore udinese.([70])
1536. Indictione IX die vero sabbathi XXIX aprilis omissis
Ibique spectabilis et clarissimus vir iuris utriusque consultus dominus Iohannes de Manzano prior, nobiles domini duratius de Attimis

([69]) La cimasa, raffigurante l'*Eterno Padre*, del polittico dei Battuti (sul quale si veda alla n. 64), risulta scomparsa successivamente alle spoliazioni napoleoniche.

([70]) Documento originale perduto (atti del notaio Girolamo Nicoletti), pubblicato in DI MANIAGO, *Storia*, 270 (doc. CI); si veda anche DACOS- FURLAN, *Giovanni*, 287.

[c. 18r] Franciscus de Nordis egregius ser Ioannes Antonius Trovamala, et magister Baptista pelliparius omnes asserti deputati a venerabili fraternitate S. Mariae Battutorum de Civiatate Austriae et egregius ser Hippolitus Gallicinus, nobiles domini Rubertus Salonus, et Vicentius de Portis consiliari ex una, et magister Benedictus lapicida de Civitate Austriae ad praesens Utini habitans ex altera convenerunt in simul de facienda una porta, et construenda, et, duabus fenestris super facie ecclesiae B. Mariae dictae fraternitatis modis, et condictionibus infrascriptis.

Primo enim dictis Benedictus promisit, seque obligavit dictis dominis nomine totius fraternitatis stipulantibus ut supra facere, et construere dictam portam de lapidibus per ipsum ex Istria omnibus suis sunptibus conducendis usque ad hanc Civitatem, intelligendo tamen, quod dicta veneranda fraternitas debeat, et teneatur suis omnibus sumptibus conduci facere septem lapides ad dictam portam pertinentes . . . . . a Portugruarii, ibi idem magister Benedictus ipsos lapides in terram posuerit ex navi item quod dictus magister Benedictus debeat, et teneatur conducere dictos lapides ad mensuram infrascriptam dandam per dominum Iohannem Reccamatorem Utinensem. Item teneatur, et obligatus sit idem magister Benedictus facere dictam portam, et fenestras iuxta formam precise descriptam, et dessignatam in modello idem coram

[c. 18v] testibus, et me notario osteneo et viso cum omnibus mesulis, et vasibus, ut supra in dicto modello contentis. Item teneatur dictus magister Benedictus laborare dictos lapidas tam pro porta, quam pro fenestris cum sachoma Eeitem exhibenda per praefatum dominum Iohannem.

Et dexique ipsam portam et fenestras teneatur dare finitam ad perfectionem tam generis petrarum quam formae laborari ad arbitrium et satisfactionem dicti

domini Iohannis non execendo formam dicti modelli. Adjugendo quod dictus magister Benedictus teneatur facere frisum supra portam ex lapide mischio, declarando, quod de hoc venerando fraternitas teneatur ipsum magistrum Benedictum refacere de praetio iuxta liquidationem fondam habito respecta ad dicta frisum de mischio, et ad frisum lapideum ex Istria. Intelligendo tanem quod dictus magister Benedictus dictum frisum ex mischio facere e teneatur in casu, quo possit habere, et reperire dictum mischium: sin vero ipsum facere teneatur ex lapide Istriano sine alidua praetii aumentatione.
Item teneatur facere vasos ignem vomentes ex lapide mischio simliter. Postremo dictus magister Benedictus teneatur tam[...] porta, quam pro fenestris, at debeat facere dictos lapides cum lapidibus [...] usque ad satisfactionem.
Convenientes quod dictus Benedictus ex dicta fricatione pomicea habere debeat a veneranda fraternitate aliquam convenientem aumentationem, et hoc ad arbitrium praefati carissimi domini Iohannis prioris.
Que omnia et singula . . . . . teneatur dictus magister Benedictus facere, et perfecisse ad sexdecim proxime futuros . . . . . .

[c. 19r] E converso dicti domini nomine dictae venerandae fraterniatis promiserunt se dare exbursare dicto magistro Benedicto . . . . . ducatos centum in ratione 6. 4 pro singulo ducato, et septem staria frumenti, et decem congia vini . . . . .

Nota altre memorie circa il celebre Piligrino, pittore nelle chiese di San Daniele ed in Udine.
Pelegrino, detto ora di San Daniele, ora di Udine, nacque in Udine ebbe nome al sacro fonte Martino. Giovanni Bellino facendo giudizio che nella pittura dovesse riuscire quello che poi fu nella detta arte vera-

mente raro, gli cambiò il nome di Martino in Pilligrino e come gli fu mutato il nome, così fu dal caso mutata la patria,([71]) perché stando volentieri a San Daniele, castello dieci miglia in circa lontano da Udine e avendo ivi preso moglie e dimorandovi il più del tempo fu non Martino di Udine, ma Piligrino da San Daniele poi sempre chiamato.

Fece in Udine molte pitture, delle quali si vedono ancora le porte dell'organo vecchio, quali ora esposte si vedono riposte, ed adornano il principio ed il fine dei muri delle navate delle cappelle del duomo. Nella faccia di uno di questi quadri è uno sfondato di una arca in prospettiva, dentro al quale è l'apostolo san Pietro che siede fra una quantità di figure e porge un pastorale al santo Ermacora. Fece parimente in alcuni sfondati i quattro principali dottori della chiesa.

Nella cappella di San Giuseppe in duomo di Udine fece una tavola a oglio disegnata e colorita con molta diligenza, nel mezzo è san Giuseppe con Nostro Signore piccolo fanciullo ed a basso è san Giovanni Battista in abito da pastorello.

[c. 19v] Fece ancora il nostro Piligrino pittore in Udine in casa di missere P. Giovanni agente degli illustrissimi della Torre, una Giuditta del mezzo in su [-] un quadro con la testa di Oloferne in una mano che è una cosa bellissima.

Fra le altre opere additate dal Vasari fece in Udine la bellissima Annunziata([72]) della fraterna dei calzolari[b].

[b] Con grafia diversa da quella del Belgrado: N. B. [-] e un altra [-] è di Giulio Bruneleschi 1583 [-] nella sala.

([71]) Notizia tratta da VASARI, *Le vite*, IV, 374; di seguito il Belgrado riporta fedelmente un brano su Pellegrino da VASARI, *Le vite*, IV, 375.

([72]) L'*Annunciazione* di Pellegrino da San Daniele (1519), realizzata per la corporazione dei Calzolai di Udine, è conservata presso la Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine (cfr. BERGAMINI, in *La Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine*, I, *Dipinti dal XIV al XVII secolo*, a cura di G. BERGAMINI, Vicenza-Udine, Terra Ferma, 2002, 114-115).

Fu il Piligrino pittore per le sue virtù molto amato dai duchi di Ferrara([73]) e di Modena, ed oltre \altri/ favori ebbe per lor mezzo due canonicati in Udine per due suoi parenti. Sua moglie avea nome Elena, figlia di Daniel Portunerio, famiglia in oggi estinta.
In San Daniele nel convento de già padri domenicani, ora monastero di religiose servite sino dall'anno 1773, si venera una beata Vergine dipinta a fresco nel muro, sedente con la testa cinta di imperiale diadema con la faccia verso il Bambino Gesù vestito con la sola camiscia.([74]) Il nostro pittore Pilligrino fece questa pittura bellissima nell'anno 1506.
Nella chiesa principale di San Daniele dedicata a San Michele arcangelo nell'altare della santissima Trinità, vi è una tavola grande rappresentante la santissima Trinità, opera del celeberrimo Giovanni Antonio Licinio di Pordenone.([75]) Tutte le figure sembrano fatte di rilievo, anzi sembrano vive e naturali, talché si può dir col Tasso:
Manca il parlar: di vivo altro non chiedi
Ne manca questo ancor se agli occhi credi.

Nella chiesa di Sant'Antonio iuspatronato di una confraternità laicale tutte le mura sì esteriori, che interiori del coro sono istoriate di bellissime pitture della santissima e dolorissima Passione.([76]) Il nostro pittor Piligrino le principiò nell'anno 1498, come si può vedere sopra l'arco della fenestra della cappella.

([73]) Pellegrino da San Daniele tra il 1503 ed il 1513 soggiornò a più riprese a Ferrara, dove ebbe come committenti per numerosi lavori scenografici il cardinal Ippolito d'Este e il duca Alfonso.

([74]) Belgrado probabilmente si riferisce alla *Madonna con Bambino*, un lacerto di affresco di Pellegrino da San Daniele (1506?), staccato dalla sua sede originaria e conservato nella chiesa della Madonna di Strada a San Daniele del Friuli; cfr. TEMPESTINI, *Martino*, 118-119; e CECUTTI, in *Pellegrino*, 91-92.

([75]) *Trinità*, opera del Pordenone (1535), nel duomo di San Daniele del Friuli, su cui: FURLAN, in *Dal Pordenone*, 198-199.

([76]) Il Belgrado si riferisce agli affreschi di Pellegrino nel coro, nel presbiterio e nella navata della chiesa di Sant'Antonio abate a San Daniele del Friuli, per i quali si veda la sintesi di RIZZATTO, in *Pellegrino*, 83-89.

[c. 20r] Lavorando in Venezia Giovanni Bellino, ed insegnando l'arte a molti, furono suoi discepoli ed emoli fra loro Pelegrino da Udine, che poi fu chiamato e Giovanni Martini e Pelegrino da San Daniele.(77)
Giorgio Vasari pittore ed architetto, nelle sue *Vite de' più eccelenti pittori*, alla vita di Giovanni Licinio di Pordenone, pag. 183 dell'edizione di Firenze appresso i Giunti 1568 in quarto.

Della pittura di sant'Anna nella chiesa di Santa Chiara V. del monastero di monache benedettine di Aquileia, fuori della porta detta di borgo di Ponte di Cividale del Friuli.

Essendo abbadessa la beatissima donna M.a Angelica Rovero dopo aver terminata la nuova fabrica del monastero e sua bella chiesa in mezzo e fatto l'altare nell'anno 1755 di marmo bianco adorno di verde antico, fece che l'eccellente pittore veneziano detto il Tiepoletto lavorasse un quadro nel quale sant'Anna con san Gioacchino in disparte presentasse la sua figlia Maria santissima, vestita con camiscia da Bambina al Padre Eterno in alto come in figura di aggradire e di accettare la preziosa offerta.(78)
In un altare laterale di marmo vi è lo stesso quadro, che queste monache aveano nella chiesa loro d'Aquileia prima della destruzione della medesima chiesa e monastero, rappresenta in alto san Benedetto abate e più al basso i santi monaci Placido e Mauro, il quale fu mandato in dono dal conte Cassigh padrone acquistante del detto monastero e fabriche.

(77) Brano tratto da VASARI, *Le vite*, IV, 373.

(78) La pala che raffigura *Maria bambina offerta al Signore (la visione di sant'Anna)* di Giovanni Battista Tiepolo (1759), già nel convento delle benedettine di Cividale, dove rimase fino al 1810, è oggi conservata nella Gemäldegalerie Alte Maister di Dresda. Su tale dipinto si veda BERGAMINI, in *Giambattista*, 170-173.

[c. 20v] Circa i tre quadri che si osservano nella sacrestia sive coro capitolare nell'inverno, rappresentanti i tre vescovi di Giulio Carnico o sia Castro Giulio, i quali uno successivamente all'altro fecero come ascrive Paolo Diacono, lib. VI, cap. II, con l'assenso dei duchi longobardi la residenza episcopale in questa città del Foro Giulio:
Fidentis episcopus de Castro Iuliensi cum voluntate ducum Longobardorum infra Foroiuliani castri muros habitat, ibique sui episcopatus sedem statuit, poi Massenzio ed in seguito Amatore sive Amanzio, il quale con forza discacciato da Callisto patriarca d'Aquileia si ritirò nella abbadia della Beligna ed ivi passo all'eternità, onde volendosi da questo numeroso illustre clero eternare la memoria di questi vescovi, che dalla loro sede del Giulio Carnico si stabilirono in questo Foro Giulio, fecero fare in tela i loro ritratti, i quali poscia furono ricopiati per essere dal tempo stati consumati nella stessa infelice figura che erano prima, cioè fatti da poco fortuna pittore. La copia di questi tre vescovi ritratti fu fatta per mano del pittore signor Fabiari per il costo di lire 72. Vedi il Libro delle rendite e spese della nostra veneranda fabrica del duomo sub anno 1633.
\\1633// Vi si vedono li stessi ritratti ancora a San Domenico nella chiesa patriarcale del duomo d'Aquileia, nella capella detta Turriana leggesi Iohannes Fabiarius Utinensis faciebat.

[c. 21r] Circa il palazzo patriarcale di Cividale, distrutto e rinovazione del palazzo pretorio di Cividale.
Ottenutasi da questa città la separazione dal reggimento di Udine, ed ottenutosi in seguito con ducali 1553 e 1559 un regimento proprio di eccellentissimo proveditore e capitano con suo vicario e cancelliere fu duopo pensare alla fabrica di un pubblico palazzo pretorio e cancelleria e carceri per i delinquenti.([79])

([79]) L'edificazione del palazzo dei provveditori veneti di Cividale, sulle rovine del palazzo patriarcale distrutto nel terremoto del 1511, segue una delibera del 1559 del Civico con-

Nella raccolta delle Vite degli illustri pittori di Giorgio Vasari, nel tomo VI, alla vita di Teddeo Zuccaro di Sant'Angelo in Vado, all'anno 1550 così si legge: Dopo andato il Palladio a fondare nel Friuli in palazzo di Cividale, di cui avea fatto il modello Federico Zuccaro fratello di Taddeo andò con esso lui per vedere quel paese, nel quale dissegnò molte case che gli piacquero.([80])

[c. 21v] Architetti per rifare o rimetter il tempio di Cividale.([81])

1457. Bartolomio a Cisterna architetto, vedi concordio in archivio, 6 giugno 1457 per ripristinar la fabrica del tempio, essendo decano mons. Silvestro Querini de Venetiis.
1494. Mistro Alberto de Monte e Francesco suo figlio di Padova architetti, 3 aprile 1494 per terminare la fabrica del tempio lasciata imperfetta, essendo decano mons. Girolamo de Nordis di Cividale.
1502. Mistro Pietro Lombrdo architetto, morto con molto credito nell'anno 1518. Vedi concordio nell'ar-

siglio, ma i lavori iniziarono solo nel 1564-1565, su progetto di Andrea Palladio (Padova, 1508 - Maser, 1580); sull'intervento palladiano si veda L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milano, Electa, 1973, 200; per le vicende relative alla costruzione R. SAVOIA, *Il Palazzo dei provveditori veneti di Cividale del Friuli: nuovi documenti per la sua storia*, «Forum Iulii», 25 (2001), 75-93.

([80]) VASARI, *Le vite*, VII, 63.

([81]) Il duomo di Cividale nel 1448 fu quasi completamente distrutto da un violento terremoto; nel 1451 il capitolo cividalese affidò all'architetto Eraldo da Villacco (già costruttore del ponte sul Natisone) i lavori per la sua ricostruzione. Alla morte di Eraldo, nel 1453, venne chiamato il capodistriano Bartolomeo Costa Sbardilini, detto "delle Cisterne", il quale, dopo la morte nel 1480, fu sostituito da vari capomastri. Gran parte della costruzione crollò nel 1502 e i lavori vennero affidati a Pietro Solari detto Lombardo, alla cui morte nel 1515 subentrò il figlio Tullio. L'edificio fu consacrato nel 1529, ma i lavori proseguirono fino al 1536. Nel 1766 l'architetto veneziano Giorgio Massari elaborò un progetto per il rinnovo dell'interno del tempio, portato a termine, a partire dal 1767, dal suo allievo Bernardino Maccaruzzi. Per una sintesi della storia edilizia del duomo cividalese si veda: C. MUTINELLI, *Il Duomo di Cividale (Basilica di S. Maria Assunta) Breve guida storico - artistica*, Udine, Arti grafiche friulane, 1956; M. BROZZI – C. MATTALONI, *Duomo di Cividale del Friuli. Guida alla Basilica di S. Maria Assunta*, Cividale del Friuli, Soroptimist international - Club di Cividale del Friuli, 1998.

chivio capitolare 1502, 9 maggio, essendo decano il suddetto mons. Girolamo de Nordis.
1766. Signor Giorgio Massari architetto della serenissima Repubblica di Venezia, eletto nel nostro capitolo per rimodernare questo antico tempio nei suoi altari e nei copperti, morì in Venezia, 22 dicembre 1766.
1767. Signor Bernardino Maccaruzzi architetto veneto, allievo del Massari.

Per il ponte di due archi sopra il fiume dello Natisone in Cividale.([82])

1425. Mistro Silvestro architetto fabricatore del ponte di pietra.
Ex quaterne definit magnificae communitatis civitatis Fori Julii, così si legge: sub die VI: iunii 1425, magister Sylvester hodie incaepit laborare pontem. Vedi a c. 50, 77, 79.
Super dando decem congia vini magistro Sylvestro: super constructione pontis majoris, quod magister Sylvester vult incipere [-] facere die lunae proxime futura: propter quod petit pecunias pro principio.
1441. Il p. Francesco Madrisio dell'oratorio di Udine, negli atti di san Paolino patriarca di Aquileia da esso pubblicati nell'anno 1734([83])

[c. 22r] publicò la seguente nota dell'accordo circa la fabrica del ponte e ci dà notizia del nome dell'architetto col quale si convenne: Charta conventionis pro structura

([82]) La costruzione del ponte sul Natisone fu avviata nel 1442 da Iacopo Daguro da Bissone, sostituito nel 1447 da Erardo da Villacco, in seguito diresse e ultimò i lavori Bartolomeo Costa Sbardilini, detto "delle Cisterne". Sul ponte e la sua storia si veda T. VENUTI, *Il ponte del Diavolo tra storia e leggenda*, «Quaderni Cividalesi», 15 (1988), 43–47; e A. GIORGIUTTI, *Il ponte del Diavolo di Cividale del Friuli tra storia e leggenda*, «Forum Iulii», 25 (2001), 95-125.

([83]) G. F. MADRISIO, *Oratio in repositione corporis sancti Paulini patriarchae Aquilejensis habita in Ecclesia majori insignis collegiatae Foroiuliensis*, Udine, Jo. Baptistae Fongarini, [1734]; ID, *Sancti Patris nostri Paulini Patriarchae Aquileiensis Opera*, Venezia, ex tipographia Pitteriana, 1736, 276-277.

pontis lapidei super Natusonem Civitatis Austriae pro ducatis aureis 1525 per magistrum Iacobum Deguro \ de Bissono / Comensis super L[...] Lugani de anno 1441.
\\1441// Ultra totum pontem ligneum existentem et omnia ferramenta ipsius.
1441. Giacomo del q. mistro Martino Deguro de Bissono della diocesi di Como sopra il lago di Lugano, architetto. Vedi accordo 1441 per far il ponte di Cividale, publicato dal beatissimo signor Lorenzo del Torre di Cividale.
1441. N. B. L'architetto Giacomo Deguro fece il primo arco del ponte e fece spendere ducati 1525, ed il secondo arco fu fatto dall'architetto mistro Erardo teutonico. Vedi negli annali della città, 1446, sub die 20 junii così:
1446, 20 iunii, ser Thanus et ser Petrus de Attemps deputati supra fabrica pontis proposuerunt in consilio quod videtur esse Utile, quod concordetur cum magistro Eraldo, qui supra se acciperet onus complendi secundum arcum, quia primus est completus per gratiam Dei, et videtur eis quod non sint lapides sufficentes pro secundo arcu; jamque sunt expensi ducati duo mille, quia magister Iacobus cum quo pactitatum fuerat, habuit ultra pacta plures pecunias et secundus arcus restat compleri. Deffinitum fuit quod domini conveniant cum magistro Erardo, et super se accipiat onus complendi secundum arcum, et detur ordo, et modus complendi factamque conventione cum magistro Erardo cassent magistrum Iacobum.([84])

[c. 22v] 1446. Negli atti e definizioni del beatissimo capitolo scritti per mano di Nicolò di Tol[me] si legge: 1446 die lunae 21 februarii in capitulo, ser Tha[...] Philippi, et

([84]) Documento edito in DI MANIAGO, *Storia*, I, 287-288 (doc. CXXIX), con dichiarazione di trarlo dal *ms* Belgrado.

ser Antonius Boch pro parte communitatis rogaverunt capitulum, quod velit responderi facere eis de pecuniis promisi pro adiutorio fabricae pontis, deffalcatis tamen receptis. Deffinitum fuit, quod res ipsa ponatur crastina die in maiori capitulo, et deffiniretur super iis. Nel nostro necrologio così si trova notata la morte dell'architetto Erardo.
1453, die XVI decembris magister Herarth q. ser Princigli de Villaco civis Civitatensis qui pontem maiorem Natissae fecit, abiit in Christo anno 1453. ([85])

Nel seguente secolo fu fatto il nostro ponte selciare con pietre quadre ed allora fu posta la seguente iscrizione che si legge in pietra:
Petro Nani provisori integerrimo
Deque omnibus ordinibus benemerito
Publicis rebus constitutis
Ponte quadrato lapideo
Publico decreto
Foroiulienses posuere
Anno MDLVII

1559, 20 iulii, Super rata imposita per clarissimum provisorem, seu magnificam communitatem hujus Civitatis communi villae risani pro silicatione pontis maioris. Deffinitum fuit quod predictum commune non contribuat; prout \\vide ex libris defini// non tenetur.

([85]) Nota riportata pure in DI MANIAGO, *Storia*, I, 288 (doc. CXXX), con l'indicazione della fonte nel *ms* Belgrado.

UNA DATA PER POMPONIO (OVVERO AMALTEANA 12)*

Lo scorso giugno veniva inaugurato il restauro degli scomparti della cantoria del duomo di Sant'Andrea di Portogruaro condotto da Giancarlo e Giovanni Magri sotto la direzione della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per le provincie di Venezia, Padova, Belluno e Treviso: intervento quanto mai meritorio e opportuno reso possibile dal sostegno economico di istituti locali (Lions Club, Fondazione Santo Stefano, Erreuno, Parrocchia) e che fa seguito a quelli in precedenza condotti a Motta di Livenza e Oderzo in occasione del V centenario della nascita di Pomponio Amalteo.

Il paziente risarcimento delle cinque tele amalteane (e di una sesta settecentesca), offese dalle scriteriate operazioni di qualche decennio fa, ha permesso in particolare il recupero della cromia; il che ha immediato riflesso sulla loro collocazione cronologica.

Nel sintetizzare l'operosità del pittore nella Città del Lémene (1980) così ci si esprimeva a proposito: «Anche se in posizione infelice, risegati per esigenza di nuovo adattamento, i quadretti sono ancora leggibili: il fare è fresco, la tavolozza suc-

* Per i precedenti interventi di vedano: P. GOI-F. METZ, *Amalteiana I-VIII*, in «Il Noncello» 45, 1977, 195-218; ivi, 48, 1979, 25-60; ivi, 50, 1980, 5-46; ivi, 51, 1980, 173-190; P. GOI, *Amalteana 9*, in «La Castella» 1994, 13-19; ID., *Amalteana 10 con postilla*, in «Udine. Bollettino delle Civiche Istituzioni Culturali», s. III, 2 (1995), 9-36; ID., *Pius Pomponius. Note sulla religiosità dell'Amalteo*, in *"Gentilhomeni, artieri et merchatanti. Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amalteo* (1505-1588), catalogo della mostra (Pordenone), a cura di M. D'ARCANO GRATTONI, Cinisello Balsamo 2005, 115-123.

cosa e viva, la vena narrativa non esausta come emerge dai particolari di costume e da certo ammiccare. Ciò non toglie che il pittore vi appaia meno pronto rispetto ai *poggioli* di Vittorio Veneto, Oderzo e Valvasone; meglio vicino al pausato narrare della cantoria di San Vito (1566); ciò che dovrebbe comportare una datazione intorno al sesto-settimo decennio»([1]) (*figg. 1-5*).

Ferme restando le altre valutazioni, ecco ora che il ripristino viene a esaltare la vivacità del cromatismo, mettendo in luce la procedura a «pennellate rapide a tocchi ampi, a macchia, alternate da successive stesure di impasto fluido», con effetti – si aggiunge – di cangiante.

L'avanzamento cronologico che pertanto si impone è giustamente suggerito da Anna Maria Spiazzi e Luca Majoli nel *dépliant* di presentazione (metà sec. XVI).

Dal risarcimento si avvantaggia anche il giudizio sulla struttura compositiva delle storie, svolte con scioltezza e padronanza dello spazio non senza memoria del Pordenone e – forse e alla lontana – di Michelangelo e di Raffaello nella figura erculea dell'apostolo martoriato e nella *Predicazione* del santo che pare evocare quella paolina del cartone londinese e dell'arazzo vaticano.

Un Amalteo dunque nel pieno dell'attività, tra i quaranta e cinquant'anni, quale si ritrae nel terzo personaggio da sinistra nella scena del *Giudizio*.([2])

Le conclusioni trovano conferma nel contratto reperito presso l'Archivio di Stato di Treviso e annunciato nel corso del Congresso sul pittore (San Vito al Tagliamento-Pordenone, 23-26 novembre 2005).

Secondo convenzione, in data 15 aprile 1546 l'Amalteo si impegnava a dipingere entro la Pasqua dell'anno seguente portelle e cantoria dell'organo di Vincenzo Colombo([3]) secondo

([1]) P. Goi-F. Metz, *Amalteiana IV-V*, in «Il Noncello» 50, 1980, 20-23.

([2]) Per gli autoritratti del pittore, solitamente nelle vesti di san Rocco, cfr. P. Goi, *Di Rocco (e del compagno Sebastiano): una lettura iconografica dal Friuli*, Atti del Convegno (Padova 12-13 febbraio 2004), Bruxelles 2006, 271-285: 277.

([3]) Sullo strumento si rinvia allo studio di Fabio Metz di prossima pubblicazione.

Fig. 1 - Pomponio Amalteo: *Vocazione di sant'Andrea.* Portogruaro, duomo (*foto Mansutti*).

Fig. 2 - Pomponio Amalteo: *Predicazione di sant'Andrea.* Portogruaro, duomo (*foto Mansutti*).

questo programma: all'interno, la *Consegna della Legge a Mosé sul Sinai* e il *Sacrificio di Elia*; all'esterno, la *Discesa dello Spirito Santo*; nel poggiolo le *Storie di sant'Andrea*; il tutto con colori buoni e fini e al prezzo di 150 ducati.

Se ne dà per esteso il testo.

In Christi nomine amen. Anno nativitatis millesimo quingentesimo quadragesimo sexto, indictione quarta, die vero quintadecima mensis aprilis.

Fig. 3 - Pomponio Amalteo: *Condanna di sant'Andrea.* Portogruaro, duomo (*foto Mansutti*).

Fig. 4 - Pomponio Amalteo: *Crocifissione di sant'Andrea.* Portogruaro, duomo (*foto Mansutti*).

Portusgruarii, in parochiali ecclesia S. Andree, presentibus reverendis dominis presbitero Georgio Panciera cappellano et presbitero Joseph organista in dicta ecclesia testibus vocatis et rogatis.
Ibique nobilis dominus Paternianus Laurentis et dominus Marcus de Isnardis nomine nobilis domini Francischini patris sui quibus incumbit cura et onus regendi bona custodie ecclesie S. Andree predicte et facere impensas pro ea necessarias, astantibus etiam nobilibus dominicis Francisco Bisigato et Tano A(l)tanis iudicibus creatis per spectabilem

Fig. 5 - Pomponio Amalteo: *Sepoltura di sant'Andrea.* Portogruaro, duomo (*foto Mansutti*).

Consilium et communitatem dicti Portus convenerunt cum egregio domino Pomponio de S. Vitto pictore. Quibus idem dominus Pomponius promisit pingere ambas portellas, ab intra duas figuras Testamenti Veteris, alteram continentem qualiter in monte Sinai Deus dedit legem Moysi, alteram continentem Sacrifitium Helie; ab extra autem super ambabus Spiritum Sanctum descendentem in apostolos ac in quinque quadris podioli vitam, miracula et passionem S. Andree et totum ipsum podiolum sub quadris utriusque latus capse ab extra pingere et circa premissa omnia facere que ars picture requirit ad ornatum portellarum capse organi et podioli cum coloribus bonis et finioribus emendis per ipsum dominum Pomponium sumptibus suis. Que omnia idem dominus Pomponius promisit perficere usque ad Pascha Ressurectionis de anno 1547. Cui dicti domini Paternianus et dominus Marcus nomine quo supra aliisque intervenientibus dicto accordio et conventioni promiserunt nomine dicte custodie et ecclesie S. Andree dare de bonis eiusdem ecclesie pro mercede sua omnium premissorum ducatos centum et quinquaginta solvendos in his terminis: videlicet ducatos viginti primis duobus annis sequentibus et incipiendos a die suprascripti (!) in predictis accordii(s) ducatos viginti et aliis ab inde sequentibus quolibet anno ducatos quindecim usque ad integram solutionem.
Promittentes partes ambe quibus supra nominibus in forma etc.
(*Treviso, Archivio di Stato, Archivio Notarile, p. I, b. 547, Atti del not. Girolamo Bernardis 1544-1546, 45v- 46r*).

Con la conferma del numero di riquadri del poggiolo (cinque – lo si è osservato – in rispondenza alla struttura architettonica comunemente adottata dall'organaria veneta del sec. XVI), si ha

che l'intervento del pittore doveva comprendere la decorazione di cantoria e cassone (*et totum ipsum podiolum sub quadris utriusque latus capse ab extra pingere et circa premissa omnia facere que ars picture requirit ad ornatum portellarum capse organi et podioli*).

Se i pannelli con le *Storie* sono rimasti, accresciuti di un'*Ultima Cena* (bozzetto, si ritiene, della pala di Gregorio Lazzarini a Caorle) in occasione del rifacimento dello strumento (1771),(4) le ante, temporaneamente alloggiate in San Francesco per la rifabbrica ottocentesca del duomo, sono sparite.(5) Né proponibile è l'eventuale loro identificazione con le tavole già di proprietà Italico Brass sbrigativamente attribuite al Pordenone(6) (*figg. 6-7*).

Resta che si precisi il programma iconografico.

I temi prescelti della *Consegna della Legge a Mosé*, del *Sacrificio di Elia* e della *Pentecoste* appartengono da secoli al patrimonio d'immagine del Cristianesimo e pertanto non costituiscono novità anche se il secondo è meno frequente.(7) Inte-

(4) In merito: A. BATTISTON, *La chiesa di Villanova Sant'Antonio*, in *Villanova Santa Margherita. Radici storiche di una città industriale di nuova fondazione. Campagna, città e industria. Vado, Alvisopoli e Villanova*, vol. II, a cura di A. BATTISTON, V. GOBBO, Fossalta di Portogruaro 2004, 75-102: 89.

(5) G. DE RENALDIS, *Della pittura friulana. Saggio storico*, Udine 1798, p. 47, con attribuzione all'Amalteo di altro dipinto ("tavola") della chiesa raffigurante la «B. V., il santo [leggasi Francesco d'Assisi] e il suo Compagno», lavoro confuso dallo Zambaldi con «l'altro portello» dell'organo «quasi intieramente abbruciato da un fulmine» (altra versione addebita il fatto al sacrista). È sempre lo Zambaldi a riferire del successivo trasporto della *Venuta dello Spirito Santo* in Sant'Agnese, comprensivo – ritengo – delle ante interne, nascoste agli occhi del visitatore; ciò a meno di non ipotizzare l'esistenza di un sistema a doppie ante che il contratto e la tipologia della macchina organaria sembrano del tutto escludere. Cfr. A. ZAMBALDI, *Monumenti storici di Concordia* [etc.], San Vito (al Tagliamento) 1840 (= Portogruaro 1981), 260, 265 (6).

(6) N. IVANOFF, *La Scuola Vecchia dell'abbazia della Misericordia e i suoi tesori*, «Emporium» XLVII, 554 (1941), 71-80; G. FIOCCO, *Giovanni Antonio Pordenone*, Pordenone 1969, 163; B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance: Venetian School*, London 1957, I, 146; *Catalogo di dipinti antichi e del secolo XIX e XX*, Sotheby Parke Bernet Italia, Firenze-Palazzo Capponi, Asta del 22 aprile 1982, 22-23, figg. 200-201: il soggetto della tavola maggiore meglio corrisponde all'Ascensione, non alla Pentecoste. Difficile pensare per peso e dimensioni alle portelle di un organo. Cfr. la discussione in C. FURLAN, *Pomponio Amalteo "pictor Sancti Viti"*, in *Pomponio Amalteo*, catalogo della mostra (San Vito al Tagliamento), a cura di EAD, Milano 2006.

(7) L. WILCKENS, K. A. WIRTH, *Elia (Elias)*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, Stuttgart 1958, 1372-1406; E. LUCCHESI PALLI, L. HOFFSCHOLTE, *Elias*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Rom-Basel-Freiburg-Wien 1968, 603-613; St.

Fig. 6 - Pittore veneto: *Ascensione e donatori.* Venezia, Coll. già Brass.

ressante tuttavia riesce la loro riproposta alla metà del Cinquecento nella dialettica Vecchio-Nuovo Testamento (*ab intra duas figuras Testamenti Veteris...; ab extra autem super ambabus Spiritum Sanctum descendentem in apostolos*).

Il 13 dicembre 1545 si apriva il Concilio di Trento che nella quarta sessione dell'8 aprile 1546 stabiliva il canone dei libri sacri. Circostanza non priva di riflesso nell'arte figurativa che riprendeva la problematica del rapporto Vecchia-Nuova Legge

SEELIGER, *Pfingsten*, ivi, 3, 1971, 415-423; M. NUZZO, *Mosè*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma 1997, 592-596, con bibliografia.

Per la raffigurazione piuttosto rara del *Sacrificio d'Elia* cfr. M. CACIORGNA-R. GUERRINI, *Il pavimento del duomo di Siena. L'arte della tarsia marmorea dal XIV al XIX secolo. Fonti e simbologia*, Milano 2004, 169-178.

Fig. 7 - Pittore veneto: *Mosé riceve la Legge.* Venezia, Coll. già Brass.

nell'accezione della pari dignità dei due Testamenti: somma di eventi e testi parimenti guidati e ispirati da Dio. Complessi figurativi come quelli della Santissima a Pordenone che proprio al quinto decennio del secolo svolgono in termini inconsueti per ambientazione (abside maggiore) ed ampiezza le Storie dell'Antico Testamento, credo non possano intendersi altrimenti.(8)

Risponde al frangente storico anche la *Discesa*, significante l'assistenza dello Spirito Santo goduta dalla Chiesa come altret-

(8) A significativo completamento del ciclo secondo che si farà notare, nella cappelletta di destra l'Amalteo affresca la *Trasfigurazione* (1555) e in quella di sinistra Girolamo del Zocco l'*Ascensione*. Cfr. E. BELLUNO, *La SS. ma Trinità di Pordenone. Il restauro dell'antica chiesetta*, in «Il Noncello» 17, 1961, 2-27; A. BENEDETTI, *Alcune notizie sulla chiesetta della Santissima*, ivi, 21, 1963, 3-30; P. GOI, F. METZ, *Ricerche sulla pittura in Friuli*, ivi, 35, 1972, 223-253.

tanto affermato dalla sinodo tridentina *in Spiritu sancto legittime congregata.*

Ab intra duas figuras Testamenti Veteris, ab extra super ambabus Spiritum Sanctum descendentem super apostolos.

La nuova contingenza rendeva ancora più pregnante e attuale il detto di sant'Agostino *In Veteri Testamentum Novum latet et in Novo Vetus patet* e dà giusto significato al lemma *figuras* da intendersi non già come semplice sinonimo di "immagini" bensì in senso proprio come relativo al linguaggio figurale.

Precisa e oltremodo significativa è anche la locuzione *super ambabus* intendendo che la Pentecoste inverava quanto annunciato come "tipi" e "figure" da Mosé ed Elia.

Se si scorrono *Esodo* 19, 16-18 e I *Re* 18, 21-39 si nota che la Divinità si fa presente come fuoco: «Il monte Sinai era tutto fumante poiché su di esso era sceso Jahve sotto forma di fuoco» (*Esodo*); «Allora cadde il fuoco di Jahve che consumò l'olocausto, la legna, le pietre e la polvere, prosciugando l'acqua del fosso» (I *Re*). Si prendano ora gli *Atti degli apostoli* laddove si parla della Pentecoste: «all'improvviso si sentì dal cielo un rombo fortissimo, come una raffica di vento, che riempì tutta la casa in cui si trovavano. Nello stesso tempo videro delle lingue che parevano di fuoco dividersi e posarsi su ciascuno di loro. Tutti furono ripieni di Spirito Santo» (*Atti* 2, 1-3).

Il fuoco pentecostale è il fuoco dello Spirito, della pienezza dei tempi (*Atti* 2, 14-21), prefigurato nelle vicende di Mosè ed Elia. La sua raffigurazione si dà per conseguenza *ab extra*, dispiegandosi *super ambabus* come avveramento del "tipo" *ab intra.*

Una sostanza di immagine antichissima che altro colore assume nella metà Cinquecento, con la difesa dell'Antico Testamento inverato nel Nuovo mediante la venuta di Cristo. È il tema di fondo della Trasfigurazione, soggetto che ulteriore impulso riceve nel periodo. Se Mosè è il legislatore ed Elia il profeta che conserva intatto il messaggio dell'Antica Alleanza, Cristo è di questa coronamento.(9)

(9) Senza insistere sui parallelismi, si ricordi come per i tre protagonisti la rivelazione avvenga su di un monte (Sinai/Horeb e Tabor o Hermon); che tutti vengono rapiti o eleva-

Siamo nel 1546-1547. L'anno seguente (dicembre 1548) l'Amalteo contratta la pittura dell'organo di Oderzo con medesima scena della *Trasfigurazione* all'esterno, in un ottica incentrata sulla divinità di Cristo (*Nascita* e *Resurrezione* nelle ante interne).([10])

Pomponio *pius et doctus* si è detto. Puntuale e chiaro interprete di una dottrina (suggeritori nel caso sono i dotti portogruaresi agenti o presenti alla stipula dell'atto fra cui l'Altan che forse ebbe a introdurre il pittore nella piazza) oggi ignorata da larghi strati del pubblico cristiano, restituito ora della chiave di accesso.

Le portelle dell'organo sono perdute per cui ogni ricostruzione della loro *facies* è impossibile salvo forse che per la *Pentecoste* (stranamente giudicata dal di Maniago «poco più che abbozzata e pesante nelle forme»), il cui impianto potrebbe riflettersi negli analoghi soggetti di Giuseppe Moretto a San Giovanni di Casarsa, di Gio. Maria Zaffoni nel duomo di Pordenone e più direttamente nel *Crocifisso* a fresco nel sottoportico di palazzo Moro e nell'*Incredulità di san Tommaso* di casa Gaiatti a Portogruaro: una soluzione architettonica che da un lato semplificava i problemi d'ordine compositivo, dall'altro veniva a disturbare meno la scena a portelle aperte. Senza tuttavia dimenticare il recondito significato di simile architettura di interno che se materialmente definiva lo spazio, metaforicamente designava la Chiesa assistita dallo Spirito.

Paolo Goi

ti in cielo (Mosè compreso secondo alcune una tradizione) e che la Trasfigurazione di Cristo riflette alcuni episodi della vita di Mosè.

Per l'iconografia si vedano J. MYSLIEVIC, *Verklärung Christi*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 4, 1972, 416-421; K. OBERHUBER, *Raphaels »Transfiguration«. Stil und Bedeutung*, Stuttgart 1982; F. BOESPFLUG, *Sur la Transfiguration dans l'art médiéval d'Occident (IXe-XIVe siècle)*, in *Symbolisme et expérience de la lumière dans les grandes religions*, Actes du Colloque (Luxembourg, 29-31 mars 1996), a cura di J. RIES, CH. M. TERNES, Turnhout 2002, 199-223; *La Trasfigurazione di Cristo. Tiziano Vecchio per il Sinodo di Belluno-Feltre*, catalogo della mostra (Belluno), Milano 2005.

Parallela alla problematica in questione è la ripresa del simbolismo medievale nei trattati di Konrad Braun (Magonza 1548) e Wolfang Sedelius (Magonza 1548), per i quali G. SCAVIZZI, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*, Reggio Calabria-Roma 1981, 216-235.

([10]) Per altra raffigurazione dovuta al pittore cfr. *supra* n. 8.